CONTEMPORANÉITÉS

Éditions Nota bene

Enjeux du contemporain

SOUS LA DIRECTION DE

René Audet

ENJEUX DU CONTEMPORAIN.
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ACTUELLE

ENJEUX DU CONTEMPORAIN.
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ACTUELLE
EST LE PREMIER TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE : ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

LES AUTEURS

Viviane Asselin
Simon Auclair
René Audet
Thierry Bissonnette
Marilyn Brault
Frances Fortier
Myriam Lamoureux
Marie-Christine Lesage
Andrée Mercier
Patrice Michaud
Viorel-Dragos Moraru
Maude Poissant
Pascal Riendeau

Sous la direction de
RENÉ AUDET

Enjeux du contemporain

Études sur la littérature actuelle

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2009
ISBN : 978-2-89518-313-6

LE CONTEMPORAIN. AUTOPSIE D'UN MORT-NÉ

René Audet
Université Laval

Étrange, cette sensation de se prêter à un exercice qui sera vite suranné : s'interroger sur les enjeux propres à l'actualité, à l'*hic et nunc* d'une pratique artistique. S'arrêter aux enjeux posés par le maintenant de la littérature, quelques années après le double changement de siècle et de millénaire. On dira, avec un sourire en coin, qu'il s'agit sûrement du karma du contemporain : aussitôt cerné, l'objet nous file entre les doigts, s'évanouissant ou se déplaçant constamment, selon le point de vue. Est contemporain ce qui n'appartient qu'à aujourd'hui.

Certains diront plutôt que cet exercice, aussi éphémère soit-il, est un mal nécessaire : afin de mieux saisir l'environnement culturel dans lequel nous sommes plongés, qui agit et interfère avec nos identités, il s'imposerait d'examiner les orientations et les tendances des œuvres qui émergent de notre monde – impératif qui viendrait donc d'une conscience de soi. Poussé par un socratique « connais-toi toi-même », retour sur soi non tant comme individu mais comme collectivité, comme société, le lecteur d'aujourd'hui peut s'engager dans une étude de la culture qui l'entoure par nécessité, trouvant dans cette proximité des pistes qui seraient plus révélatrices de son monde que l'exploration d'un bagage culturel historique.

Chercher à justifier l'attention portée au contemporain est une quête complexe, à laquelle je n'accorderai guère plus d'importance, la notion elle-même constituant déjà en soi un objet de réflexion suffisamment problématique et stimulant. Quoi qu'il en soit des diverses motivations poussant un lecteur ou un chercheur à s'intéresser à la période actuelle, un point commun demeure : celui de vouloir cerner l'état de la culture, aujourd'hui. Pour y parvenir, on s'interrogera sur ce qui appartient à la catégorie du contemporain. Le recours à ce terme, en soi, est certainement une solution de facilité, comme il nous entraîne à l'imprécision de ce qui est *de notre temps,* par opposition à ce qui n'en est plus, à ce qui appartient à l'histoire. C'est à cette imprécision, déstabilisante mais productive en retour, que je m'attarderai ici, de façon à baliser provisoirement ce qui a fait l'objet d'une réflexion par une communauté de chercheurs quelques mois durant, et dont rend compte cet ouvrage collectif.

UN TERME FUYANT

Envisager une production culturelle de la période « contemporaine », c'est d'emblée la situer à une extrémité du spectre temporel – extrémité par défaut, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans la mesure où le temps qui ne cesse évidemment de fuir est cependant toujours *fuyant* (le gérondif montrant bien l'action toujours en cours de réalisation, action qui est donc limitée par le moment présent). Il s'agit cependant là d'une réflexion typiquement historiographique (quand commence et se termine le contemporain ?), sur laquelle je reviendrai à l'instant. Est contemporain, littéralement parlant, ce « qui est du même temps, de la même époque » (Rey *et al.,* vol. 1, 1998 : 869). L'idée que le mot même évoque, cet « avec » suggéré par le préfixe « co- », appelle la réunion de l'objet et du percevant, elle suppose « la simultanéité avec l'expérience de celui qui parle » (Rey *et al.,* vol. 1, 1998 : 869). Cette coprésence paraît aller de soi : si une œuvre et son récepteur sont de la même époque, ils cohabitent, ils habitent le même temps. Tous les problèmes liés

à cette définition de la période contemporaine résident néanmoins dans l'établissement de cette identité des temps.

En soi, pourrait-on arguer, il est étrange de prétendre à la simultanéité d'une œuvre (qui a été longuement mûrie, créée) et de sa réception (qui lui succède, qui se situe inévitablement dans un temps second). Tout est question d'échelle ; mais dans le cas précis de la simultanéité de la production d'une œuvre et de sa réception, le problème n'est que rarement évoqué. La pertinence de cette question d'échelle persiste néanmoins, car là se situe tout le débat de la définition de la période contemporaine. Les propositions de balisage du contemporain sont nombreuses, et diffèrent selon les pratiques artistiques et les cultures. Toutes tentent d'évacuer le caractère approximatif du début de la période et se butent à l'absence de fin établie (ou au caractère arbitraire de cette fin, qui correspond à la date d'aujourd'hui)[1]. On notera dans les arts que la période contemporaine succède généralement à une période dite moderne ; très généralement, la rupture entre les deux périodes (en art, en musique) se situe au moment de l'après-guerre, entre les années 1950 et 1970. Deux observations s'imposent : la première concerne les étiquettes elles-mêmes. Le contemporain est une dénomination fondée sur un paramètre temporel, qui succède à une période déterminée par un style ou par une certaine conception de l'art, le modernisme. On peut déjà voir là une distance critique insuffisante, qui ne permet pas de cibler une tendance dominante, une idéologie majeure à laquelle raccrocher une étiquette. Notons par ailleurs le caractère contingent de la périodisation. Tout dépend du point de vue, résumera-t-on tout en étant conscient de ce truisme : toutes ces périodes contemporaines sont établies à partir d'un regard actuel, plaçant la fin (provisoire) de ces périodes aujourd'hui. Le contemporain serait-il une vue de l'esprit typiquement… contemporaine ?

1. On s'amusera à imaginer la perspective inverse : le contemporain commence aujourd'hui – c'est notre point de référence – et la vraie question serait de savoir jusqu'à quand il remonte… Autrement dit : à quel moment y a-t-il rupture entre actualité et historicité ?

La tentation historiographique étant très forte dans les disciplines artistiques, il ne faut pas croire pour autant que l'étiquette « contemporain » soit propre au tournant du troisième millénaire. J'en donne ici trois exemples du domaine littéraire, qui témoignent tous à leur façon de la difficulté de situer historiquement ce qui est littérature aujourd'hui (un aujourd'hui bien variable, évidemment). Albert Samuel, en introduction à son *Regard sur la littérature contemporaine,* signale le problème de l'inactualité du canon, et donc de la perception de la littérature contemporaine :

> Pour un grand nombre de Français, le roman semble s'être arrêté à Zola, la poésie à Victor Hugo, le théâtre à André Roussin. / De la littérature contemporaine, on connaît « Astérix », le titre du dernier Goncourt « qu'il faudra lire », un best-seller douteux comme « Papillon » ou l'un des vingt titres distribués par Elf ou une autre marque, de San Antonio à Malraux… (1974 : 4).

Le canon, par définition (comme processus de l'histoire littéraire), s'établit au fil du temps qui passe, par la sélection des œuvres qui doivent servir de modèles, d'incarnation des règles esthétiques consacrées (Robert, 2004 : 74-75). Ce qui est perçu comme littérature apparaît ainsi incompatible avec toute lecture de gare, avec toute œuvre récemment publiée, qui n'est accompagnée d'aucun signe de reconnaissance (ou de disgrâce). Augustin Jeanneau, dans son *Petit guide de la littérature d'aujourd'hui,* se bute à cette aporie historiographique :

> On a maintes fois signalé la difficulté d'écrire l'histoire d'une période récente dont beaucoup de témoins vivent encore ou viennent seulement de nous quitter. Le recul du temps manque pour procéder à un classement définitif et la prudence commande de mesurer les jugements : il est vrai que la tâche du critique est ingrate et ses difficultés s'accroissent dans un siècle comme le nôtre à la fois complexe et touffu, fourmillant de manifestations hétérogènes, souvent étrangères les unes aux autres, quelquefois tout à fait opposées. C'est dire que tout classement comportera quelque inévitable *arbitraire* (1966 : 14).

Ce recul insuffisant, que Dominique Viart et Bruno Vercier présentent comme le « risque de la myopie » (2005 : 6), entraîne des choix discutables, des portraits fragmentés, mais qui ont pour but d'esquisser les grandes lignes d'une période qui n'a point subi la sanction (et l'épuration) du temps. Telle est la conclusion d'un Bernard Faÿ, dans son *Panorama de la littérature contemporaine* :

> Il y aurait encore bien des noms à prononcer et des écrivains à louer, car la France est riche en talents et ce ne sont point dix-huit chapitres qui pourraient suffire à présenter une image complète de tout ce qui arrive dans la littérature française moderne. Je laisse à d'autres ce soin. Je voulais donner une image claire et schématique de ce que je nomme « aujourd'hui » (1925 : 214).

De ces trois exemples, nous retiendrons un malaise commun provenant de la volonté de rendre compte d'une actualité littéraire, mais qui n'est pas encore prise en charge par l'histoire – une actualité toute relative, considérant que l'ouvrage de Samuel est paru en 1974, celui de Jeanneau en 1966 et celui de Faÿ en 1925. L'aujourd'hui de la littérature, le malaise qu'il cause, n'est à l'évidence pas une invention du troisième millénaire.

LE CONTEMPORAIN ET L'HISTOIRE

C'est donc avec la montée d'une conception (et d'une construction) historique de la littérature qu'a émergé, en quelque sorte, la possibilité d'envisager la période contemporaine. Dessinée en creux par le travail de chronologie et de périodisation au fondement de l'histoire littéraire, elle constitue à la fois le trop-plein de l'histoire (ce qui n'entre pas dans les périodes et esthétiques précédentes) et son point de chute. En effet, la question du début de la période contemporaine se résout généralement par un déficit de la capacité à saisir historiquement la production littéraire. Le geste de l'étiquetage joue un rôle déterminant : si l'on peut désigner une pratique, lui accoler une étiquette qui saisisse l'ensemble des œuvres de cette pratique, celle-ci peut

tomber dans l'histoire. L'exemple du théâtre, au Québec, est intéressant : la rupture de 1980, où s'observe la fin du théâtre engagé et des créations collectives, historicise cette pratique, dans la mesure où cette esthétique s'inscrit dans une série de transformations (suivant une période plus existentielle et ouvrant sur des textes davantage centrés sur l'individu et son intériorité). La fin de l'engagement au théâtre, qui se manifeste avec force au début des années 1980, laisse l'histoire théâtrale dans une indétermination – l'absence du trait définitoire de la période antérieure obligeant à tenter de saisir ce qui vient ensuite –, indétermination provisoire, jusqu'à ce qu'on lui trouve une étiquette appropriée.

L'étiquette ne suffit toutefois pas, car il peut ne pas y avoir une rupture aussi nette. Le Nouveau roman, pratique étiquetée avec force, a mué à plusieurs reprises, pour se confondre peu à peu avec une large part de la production des Éditions de Minuit. L'écriture minimaliste de plusieurs écrivains publiant chez Minuit[2] constituerait un tentacule (lointain, mutant, certes) du Nouveau roman, lequel sert toujours de point de repère pour cibler la singularité de ces romans. Les continuités et les transformations graduelles des esthétiques, en France, rendent généralement plus complexe l'établissement d'une rupture qui déterminerait le début de la période contemporaine – rupture que la littérature québécoise tend à fixer à 1980. Les repères historiques entrent parfois en ligne de compte, certains événements ayant pu provoquer une rupture dans les pratiques culturelles. On pourra mettre sur le compte de la défaite référendaire québécoise l'acceptation assez générale du tournant des années 1980 comme le début de la période contemporaine en littérature, moment qui correspond également à la fin de la pratique romanesque telle qu'on la connaissait depuis la Révolution tranquille. En France, si on a longtemps inclus dans la période actuelle toute la

2. Des écrivains dits *impassibles,* expression que Viart et Vercier (2005 : 384 *sqq.*) reprennent à Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui l'avait utilisée pour désigner quelques-uns des auteurs de sa maison.

production du XX^e siècle, puis celle d'après-guerre[3], on assiste maintenant à un déplacement vers 1968 (les événements historiques venant ainsi servir de balise à une périodisation dans le domaine culturel). Il s'agit toutefois d'un point de rupture dont les effets ne se font sentir que graduellement, comme le signale Dominique Rabaté : « 1968 ne marque pas une coupure franche mais le début d'un processus qui cristallise nettement vers la fin des années 1970 » (1998 : 93). C'est également avec la clôture de la décennie 1970 que Viart, dans son ouvrage pédagogique sur le roman français du XX^e siècle (1999), situe le début de sa *fin de siècle*. Un tel effort de périodisation, on le voit, se fonde généralement sur des pratiques génériques spécifiques, et encore plus sur des corpus nationaux précis. S'il y a parfois consensus d'un genre à l'autre, les variations d'une littérature nationale à une autre sont courantes.

Une large part du malaise provoqué par le contemporain, dans une perspective historique, est fondée sur l'incapacité à saisir cette période. En effet, si l'inscription d'une certaine production littéraire dans l'histoire consiste à en décrire le mouvement (à intégrer les éléments pertinents et à les articuler en un ensemble organisé et orienté – Goldenstein, 1990), la difficulté propre au contemporain réside dans notre impossibilité à *raconter* cette période. L'histoire littéraire est, d'une certaine façon, le récit des moments marquants d'une production culturelle – on dira, avec un peu d'ironie, qu'elle est la chronique des gloires nationales à travers le temps. Il y a dans cette dernière formule tout le poids de l'axiologisation pratiquée en histoire littéraire : un sens, une portée sont associés aux mouvements, aux écoles, aux œuvres du passé. Un rôle précis incomberait à chaque texte, à chaque ensemble, rôle qui s'inscrirait dans une logique d'ensemble, en fonction d'une certaine téléologie. Si une période

3. On pourra ajouter à ce portrait des considérations institutionnelles, notamment l'importance de la règle académique implicite voulant qu'on n'étudie que l'œuvre des auteurs qui sont morts, règle dont la force a considérablement diminué mais qui demeure toujours perceptible.

littéraire semble avoir une importance, c'est par le rôle qu'elle jouerait dans l'économie globale de la littérature, dans le récit entier de ses réalisations. C'est à cette téléologie que le contemporain refuse d'obéir – plus justement : le contemporain, par son immédiateté, n'a pas encore trouvé à s'intégrer à cette téléologie de l'histoire. Pour reprendre le paradoxe de Zénon d'Élée que convoque Emmanuel Bouju pour réfléchir à la question de la périodisation de la littérature (2001), on dira que l'histoire, à l'instar d'Achille, a beau s'écrire et se constituer plus vite que passe la période contemporaine (la tortue), lorsqu'elle atteint le point où *aujourd'hui* se trouvait, le contemporain s'est déjà déplacé… À la fois l'histoire est-elle victime de la fuite en avant du temps et le moment présent est-il exclu du récit du passé.

De la littérature contemporaine, on peut certes savoir quel en a été l'avant, mais jamais l'après : l'histoire s'interrompt sur une interrogation, sur une conclusion manquante. La résolution des conflits et des propositions avancées à une époque donnée, l'aujourd'hui de la littérature, ne peut être menée à son terme. Ce défaut de raconter le contemporain empêche son inscription dans la mythologie littéraire, puisque nous sommes toujours en attente des paramètres qui permettraient de définir la portée et la représentativité des œuvres de cette période, définitions qui en toute logique sont établies à posteriori. Le contemporain, de fait, se situe hors de l'histoire, narrativement parlant.

POUR UNE DÉFINITION PLURIELLE DE L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Saisir le contemporain, en dehors des considérations historiques, c'est donc prendre à bras-le-corps l'immensité et la diversité du corpus littéraire national/occidental/mondial, et tenter d'en dresser une cartographie, une esquisse, une nomenclature de ses formes et de ses obsessions. L'objectif, en lui-même, est hors de portée, mais demeure, en vertu de motivations diverses (voir plus haut), une nécessité. Il s'agit, en quelque sorte, de procéder à une transmutation : d'une étiquette temporelle (le

contemporain comme période désignant l'aujourd'hui d'une pratique), on tente d'établir son pendant esthétique. L'exercice n'est pas dénué de toute mégalomanie, mais permet à tout le moins d'ouvrir çà et là des pistes d'exploration stimulantes. Cette transformation du contemporain en étiquette sémantique, aussi périlleuse soit-elle, est propulsée par une forte pression historiographique, qui nous incite à inscrire l'actualité dans un récit, lequel a jusqu'ici donné du sens à une profusion d'œuvres et de courants esthétiques. On ne saura que dans quelques décennies qui aura eu raison – à tout le moins, qui aura eu raison en fonction du point de vue qui se sera imposé dans cet avenir encore à inventer.

Cette quête d'un sens pour la période contemporaine apporte donc une variété de propositions, foisonnement d'autant plus intéressant qu'il génère une perspective diffractée : les œuvres évitent ainsi un encarcanement hâtif dans des catégories ou des étiquettes qui limiteraient leur lecture. C'est à cette diffraction qu'il a été proposé de s'intéresser. À l'automne 2005 avait lieu à l'Université Laval un séminaire d'études supérieures portant sur les « enjeux du contemporain », où des conférenciers et des étudiants ont été invités à saisir la période actuelle en littérature. La visée première était de conduire les étudiants à aborder le contemporain comme une case vierge, inexplorée : qu'y retrouve-t-on ? Le premier constat, déjà admis par tous, porte sur le caractère polymorphe et insaisissable du corpus littéraire, en raison de l'augmentation du volume de publication et de l'ouverture des frontières nationales, de l'attention portée à la mondialisation de la littérature. Un second constat, qui a eu tôt fait de se dessiner, concerne une supposée vacance du discours critique sur la période contemporaine. Malgré l'extrême proximité des œuvres, il existe bel et bien un discours ou, plutôt, des discours sur la littérature actuelle, qui ont trouvé à se diffuser par des articles, des colloques (et les collectifs qui ont assuré leur pérennité), voire des monographies (propres à un genre – Blanckeman, 2002 – ou plus ambitieuses encore – Viart et Vercier, 2005). L'hypothèse de départ, celle d'une case vierge à

investir, s'est rapidement transformée en un jeu de piste visant à définir les principales propositions sur la littérature contemporaine.

Les études rassemblées dans cet ouvrage collectif, une sélection de textes produits par les conférenciers et les étudiants du séminaire, tentent de saisir le contemporain soit par l'examen des œuvres qui le constituent, soit par une réflexion sur une question particulière, une époque ou un genre, soit encore par le dialogue avec ces discours déjà constitués sur la littérature actuelle. On notera donc de constantes influences, plus ou moins explicites : de la part de ces discours établis sur les réflexions proposées ici, mais aussi influences des conférenciers sur les travaux étudiants – le séminaire ayant été l'occasion d'échanges croisés et de remises en question de points de vue en voie de cristallisation. Le résultat le plus satisfaisant est donc de constater la multiplicité des propositions avancées, le but du séminaire n'étant pas de faire converger des intuitions en une perception unique et faussement cohérente, mais plutôt de permettre l'ouverture de nouveaux champs d'exploration ou la discussion de propositions antérieures à la lumière d'œuvres récentes.

En conjonction avec des pistes prometteuses relayées par le discours critique (les notions d'héritage, de renouvellement du récit, de littérature transitive…), plusieurs propositions sont ici avancées. Je n'en tenterai pas une synthèse ; en traversant de façon croisée les 11 contributions de cet ouvrage, je me permettrai de signaler la diversité des objets abordés et l'originalité des perspectives retenues. S'il faille reconnaître une dominante à cet ensemble, on la situera du point de vue générique. Monstre de la littérature, le roman prend le haut du pavé, ici comme dans la situation actuelle de la littérature. À coup d'analyses ponctuelles (S. Auclair, M. Brault, M. Poissant…), on vient à en saisir la géométrie infiniment variable – tentons la comparaison entre Richard Millet, Pierre Jourde et Pierre Michon – même si des tendances se dessinent parfois : récit du quotidien, investissement du style et de l'imaginaire littéraire, rejet des règles trop conventionnelles. Si des postures spécifiques nous révèlent

comment le roman en vient à se déplacer par lui-même (comme l'analyse des jeux d'autorité narrative par F. Fortier et A. Mercier), l'analyse contextualisée propose plus généralement un regard métonymique – par exemple, Houellebecq dans la faune romanesque française (P. Riendeau).

Une perspective historique est recherchée ici en vain dans le discours critique sur le roman (V. Asselin), où l'on en vient à constater l'absence d'un réel propos sur la pratique romanesque québécoise d'aujourd'hui, mais elle sert également de fer de lance pour envisager les mutations d'autres pratiques génériques : pensons à la dramaturgie (M.-C. Lesage), dans le relativisme des propositions jugées contemporaines, et à la poésie lyrique (M. Lamoureux), à sa transformation, à ses déclinaisons. On en viendra à des portraits génériques, comme ceux sur la poésie (T. Bissonnette), le théâtre et le roman (notamment le polar – P. Michaud), où l'avant-garde ne semble plus être une notion pertinente ; on parle davantage d'échappées que de dépassements, on évoque des surgissements ponctuels, des variations plutôt que des écoles et des mouvements. C'est dans ce contexte inédit que se pose la question des groupes d'écrivains dans une littérature mondialisée (V.-D. Moraru), la vie littéraire voyant les modalités de sa dynamique interne subir des pressions et des attentes bien distinctes des périodes antérieures.

On conviendra, à la lecture de cet ensemble, que plusieurs paramètres communs en histoire littéraire sont passablement remis en question : qu'on pense à la notion de littérature nationale et aux frontières, aux spécificités qui caractérisaient chacun des corpus ; ceux-ci ne jouent ici que des rôles de figurants. Les manifestations d'un engagement littéraire, par ailleurs, trouvent des incarnations bien singulières dans les œuvres évoquées, allant de la simple provocation idéologique à un travail de représentation du réel aux tonalités sombres (chez Jourde, par exemple) ; les propos, les effets peuvent néanmoins être aux antipodes d'un texte à un autre. Les paradoxes, enfin, ne manquent pas : si l'on évacue sans cesse l'idée d'une conformité à des pratiques génériques, à des conventions discursives, on ne pourra manquer

d'observer une lancinante nostalgie à l'endroit d'une Littérature qui ne serait plus, mais dont les écrivains manifestent la connaissance par les multiples échos qu'ils inscrivent au cœur de leur œuvre – Littérature qu'ils maintiennent ainsi, un peu précairement mais assurément, en vie.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain,* Paris, Prétexte éditeur.

BOUJU, Emmanuel (2001), « Achille et la tortue : quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature », dans Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 45-54. (Coll. « Interférences ».)

FAŸ, Bernard (1925), *Panorama de la littérature contemporaine,* Paris, Éditions du Sagittaire.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1990), « Le temps de l'histoire littéraire », dans Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE (dir.), *L'histoire littéraire aujourd'hui,* Paris, Armand Colin, p. 58-66.

JEANNEAU, Augustin (1966), *Petit guide de la littérature d'aujourd'hui,* Paris, Fernand Lanore.

RABATÉ, Dominique (1998), *Le roman français depuis 1900,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)

REY, Alain, *et al.* (1998), *Dictionnaire historique de la langue française,* 3 vol., Paris, Dictionnaires Le Robert.

ROBERT, Lucie (2004), « Canon », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire,* Paris, Presses universitaires de France, p. 74-76. (Coll. « Quadrige ».)

SAMUEL, Albert (1974), *Regard sur la littérature contemporaine,* Lyon, Chronique sociale de France. (Coll. « L'essentiel csf ».)

VIART, Dominique (1999), *Le roman français au XX^e siècle,* Paris, Hachette. (Coll. « Les fondamentaux ».)

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas. (Coll. « La bibliothèque Bordas ».)

FUITES.
PROSOPOPÉE DE LA RECHERCHE SUR LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

Viviane Asselin
Université Laval

> Comme est grande notre attente, notre soif que tout se noue […] !
>
> Gaétan SOUCY,
> *L'angoisse du héron.*

En 2004 était publié *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots* d'André Lamontagne, laissant croire à une première véritable étude sur la situation actuelle du roman québécois. Enfin, me suis-je dit, un ouvrage susceptible de dépasser les habituels constats d'hétérogénéité qui, au dire de la critique, résumeraient la production littéraire des trois dernières décennies. Non pas que je remettais en question les mouvances variées du panorama romanesque contemporain ; seulement, s'en tenir à ce seul jugement m'apparaissait réducteur et symptomatique d'une littérature dont on saisit encore difficilement les enjeux. De cette pluralité ne se distinguait-il vraiment aucun dénominateur commun, aucune polarité esthétique, aucune esquisse de paradigme ? Le livre de Lamontagne, qui proposait de tracer l'évolution du roman québécois contemporain sous la loupe de l'intertextualité, osait justement se livrer à quelque exercice de configuration. De cette lecture, je retiens pour l'essentiel l'idée

d'un roman qui assume désormais son héritage québécois, avec sa part de francité et d'américanité ; ce serait là l'un des signes de l'autonomisation et de la reconnaissance locale et internationale de la littérature québécoise.

Voilà certes une conclusion qui dépasse les approximations de diversité à l'endroit de la littérature contemporaine. Mais voilà aussi une conclusion que semble dépasser la littérature d'un présent plus immédiat. De fait, la patiente démonstration de Lamontagne, qui devait conduire à la saisie globale de la conjoncture actuelle du roman québécois, s'achève paradoxalement sur l'observation qu'avec Ying Chen, Hélène Monette et Gaétan Soucy, pour ne nommer que ceux-là, le roman ne « [présente] pas la même continuité, voire la même cohérence dans la rupture » (2004 : 257) que les œuvres étudiées. C'est dire que la littérature québécoise fuit déjà ailleurs, qu'elle s'occupe déjà d'autres enjeux plus contemporains – la contemporanéité de Lamontagne cessant pour ainsi dire en 1993 avec *La tournée d'automne* de Jacques Poulin. Tout au plus l'auteur s'aventure-t-il finalement mais timidement à relever quelques inflexions récentes. Décidément, la production romanesque des dernières années se voit encore largement et imparfaitement balisée.

La question devient donc de plus en plus pressante : où en est le roman québécois, *aujourd'hui* ? Ou, au préalable, où *est* le roman québécois contemporain dans le paysage critique ? Voilà ce qui retient avant tout mon intérêt : l'accueil que réservent les ouvrages et les articles critiques[1] à la production romanesque d'après 1980[2] et le regard qu'ils y posent – ou qu'ils n'y posent

1. Par critique, j'entends toute posture critique ou théorique qui engage une réflexion substantielle sur la situation du roman québécois contemporain. La réception médiatique ne sera donc pas considérée, à l'exception cependant des comptes rendus quadrimestriels dans *Voix et images,* qui demeurent en marge de l'actualité littéraire et qui permettent quelque exercice de classification.

2. L'année 1980 résulte d'un effort de périodisation pour circonscrire la notion floue du contemporain. Si elle tend à faire consensus (jusqu'à nouvel ordre), elle demeure néanmoins un jugement d'appréciation dont il est inutile de débattre ici.

pas. Il ne s'agira pas de dresser l'inventaire des caractéristiques romanesques établies par les chercheurs. Au contraire, cette étude tend plutôt à dépasser le mode stérile du catalogue pour proposer une lecture gigogne, une sorte de métalecture réflexive sur le discours qui escorte la littérature actuelle. À cet effet, trois interrogations guideront l'analyse. Dans quelle mesure s'intéresse-t-on au roman québécois contemporain ? Qu'en dit-on, en quels termes en parle-t-on ? Enfin, comment l'approche-t-on ? L'évaluation des travaux critiques à partir de ces points d'ancrage permettra de saisir en creux l'état présent des lieux romanesques mais, surtout, d'en enrichir la compréhension.

OÙ (EN) EST LE ROMAN QUÉBÉCOIS ?

Depuis quelques années, les recherches prenant pour objet d'étude la littérature française contemporaine arrivent en masse sur la scène littéraire. Cette effervescence concertée paraît d'autant plus étonnante de la part d'une institution qui, hier encore, « souhaitait […] que fut préservée "une marge de vingt ans" entre la publication d'une œuvre et son examen universitaire » (Viart, 2003). En fait, précise Dominique Viart dans un article qui défend la pertinence du corpus contemporain à l'université, « [une] œuvre ne […] pouvait [être étudiée] que dans son achèvement et sa complétude, lesquels requièrent la mort de l'écrivain » (2003). L'enseignement d'un roman se justifiait donc par sa légitimité, et seul le travail du temps pouvait la lui garantir. Or, l'exigence et le sérieux scientifiques des chercheurs auront eu raison de cette attitude frileuse ; la multiplication des travaux sur le contemporain français témoigne aujourd'hui de la conquête d'une nouvelle légitimité, qui ne repose plus tant sur l'objet que sur une approche rigoureuse.

Ainsi, seulement depuis 2001, on compte un nombre notable d'ouvrages portant spécifiquement sur la notion de contemporain et sur la situation présente du roman[3]. Tous les moyens

3. *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain* (Proguidis, 2001), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français*

sont mobilisés pour apprivoiser la production romanesque, que l'on reconnaît volontiers kaléidoscopique. D'où une nette préférence pour la formule du collectif – parfois le fruit d'un colloque –, qui rend bien compte de la diversité des orientations (des œuvres comme de la critique) : du roman saisi dans son rapport à la modernité – quand ce n'est pas à plus grande échelle – à celui considéré dans sa plus stricte contemporanéité ; des efforts de regroupement autour d'une esthétique ou d'un thème significatif, parfois même d'une maison d'édition, à ceux déployés pour dénoncer ces mêmes regroupements, nécessairement artificiels, partiels et éphémères ; jusqu'au détail des études de cas, où il est régulièrement question de brouillage, de fragmentation, d'interdiscursivité, d'intermédialité, de jeu(x) avec le lecteur, d'indécidabilité, de banalisation, etc. On pourrait croire que la qualité d'ensemble fléchit sous le poids de la quantité. Il n'en est rien. Pour la plupart, ces analyses ne se contentent pas d'énumérer les diverses modulations du contemporain et même de l'« extrême » contemporain (1990-…) ; elles y réfléchissent, interrogent les nouvelles démarches esthétiques et proposent des paradigmes à géographie variable sans (trop) encourager la surenchère terminologique. Au passage, quelques-unes d'entre elles revisitent le discours polarisé et figé que la critique tient généralement sur la littérature française actuelle, tout en mettant en doute leurs propres jugements et méthodes scientifiques.

Certains pourront ou voudront reconnaître dans ce consensus un prétexte pour défendre une littérature qui, selon le sentiment ambiant, bat de l'aile. Le rythme effréné des publications suggérerait l'urgence de remédier à la « crise du roman français ». Certes, quelques théoriciens s'arrêtent à cette crise, mais c'est moins pour la désavouer que pour la démystifier. En

---

contemporain (Blanckeman, 2002), *Le roman français contemporain* (Braudeau, Proguidis, Salgas et Viart, 2002), *Vers une cartographie du roman contemporain* (Dambre, 2002), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies* (Blanckeman et Millois, 2004), *Le roman français au tournant du XXIe siècle* (Blanckeman, Mura-Brunel et Dambre, 2004), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Viart et Vercier, 2005).

fait, un tel dévouement pour le contemporain se justifierait davantage par le désir de montrer à une institution encore réticente la pertinence du corpus. Cela dit, peu importe en l'occurrence : quelles que soient les motivations de la critique française, dont il ne s'agit nullement de débattre ici, il reste que le nombre et la qualité de ses ouvrages sont garants de l'intérêt et de l'importance accordés au roman contemporain – intérêt et importance d'autant plus grands que la « splendeur » et la valeur du roman français, posées d'ordinaire comme des acquis (Audet, Cantin et Saint-Jacques, 1999), paraissent aujourd'hui menacées. Mais ne nous en déplaise, il semble bien que l'on s'occupe mieux là-bas de sa santé romanesque.

Force est d'admettre que, en comparaison, la compétence québécoise fait pauvre figure et accuse un certain retard. Si, par souci de commune mesure, on ne retient que les titres très récents qui trahissent explicitement leur inclination vers le roman contemporain, seule l'étude de Lamontagne (2004) mérite d'être considérée, quoique, on l'a vu, avec réserve[4]. Plusieurs ouvrages signalent leur penchant pour la contemporanéité romanesque, mais jamais de façon aussi franche et distincte que le font les intitulés français. Nous avons eu droit, depuis 1980, à une valse d'étiquettes et de tentatives de regroupement : écritures migrantes, écritures de femmes[5], américanité, « moments postmodernes » (Paterson, [1990] 1993), « âge de la prose » (Gauvin et Marcato-Falzoni, 1992), générations « Vamp » et « Bof » (Marcotte, 1992), « romanciers de la désespérance » (Boivin, 1993). Ces échappées terminologiques témoignent de lignes de force de la période littéraire actuelle, mais elles demeurent dans l'ensemble ponctuelles, voire imparfaites. Elles désignent tantôt un groupe marginal(isé), à l'intérieur duquel les pratiques peuvent

4. Avant cette monographie, il faut vraisemblablement remonter au collectif dirigé par Gauvin et Marcato-Falzoni, *L'âge de la prose. Romans et récits des années 80* (1992).

5. Les écritures migrantes et les écritures de femmes n'interviennent toutefois pas pour décrire exclusivement le roman ; elles s'inscrivent plus volontiers comme phénomène de la période contemporaine.

s'avérer fort différentes les unes des autres (d'où le pluriel : écritures migrantes, écritures de femmes) ; tantôt elles circonscrivent, à partir d'un corpus de quelques écrivains, des filiations thématiques, scripturales ou esthétiques. Si « l'âge de la prose » se pose déjà comme une problématique plus globale – celle du retour du récit –, elle renvoie cependant aux années 1980. Depuis, les efforts de catégorisation ne se sont guère ou si peu renouvelés, sans doute intimidés par la proximité de la décennie 1990. De telle sorte que nous disposons tout au plus d'une ébauche de la production romanesque des dernières années.

Si les objets d'étude couvrent un éventail assez large, de l'analyse d'une œuvre jusqu'à la réflexion sur la littérature québécoise, tous genres confondus, le roman profite rarement d'une attention exclusive et entière. Ou l'on se tourne vers la rétrospective, sous la forme d'un exposé surplombant les tendances et les phénomènes déterminants de l'ensemble de la production littéraire ; ou bien on approfondit un trait saillant de la pratique romanesque ; ou encore on appréhende le roman par le détour d'une perspective théorique qui, sans discrimination, embrasse plus d'un genre. Ce large spectre d'étude s'inscrit en outre dans une contemporanéité malléable, façonnée à l'envi par des chercheurs qui en reculent souvent les frontières jusqu'aux environs de 1960 et qui freinent leur élan au seuil des années 1990. S'ils regardent du côté du roman, il semble que ce soit d'abord dans le souci général de l'époque actuelle et de ses enjeux ; le roman devient alors un véhicule parmi d'autres, ni plus ni moins important. D'où sa cohabitation avec d'autres genres et des approches critiques nettement orientées qui n'épuisent pas le corpus – mais qui, du reste, s'en défendent bien. On préfère miser sur les singularités (à plus ou moins grande échelle) au détriment d'une réflexion d'ensemble.

Au moins, malgré l'absence notoire de titres dédiés expressément au roman québécois des trois dernières décennies, celui-ci ne laisse pas complètement indifférent. Seulement, à ce jour, aucun ouvrage québécois ne saurait rivaliser avec les travaux français, du moins pas de manière aussi ciblée et, par conséquent,

aussi riche. S'il fallait produire un bilan de la recherche en littérature québécoise, quelque quinze ans après l'entreprise féconde dirigée par François Dumont et Louise Milot sur cette même problématique (1993), il laisserait voir une négligence à l'endroit de la production romanesque québécoise immédiate. Reste encore la contribution des revues scientifiques, où sont régulièrement publiés des articles de fond consacrés à un corpus d'œuvres récentes qui s'articule généralement autour d'un écrivain, d'un thème, d'une pratique ou d'une esthétique. Mais la dispersion de ces diverses échappées ne contribue pas à enrichir la compréhension globale de la conjoncture romanesque actuelle, d'autant plus qu'elles ne sont pas nécessairement motivées par cette ambition. De toute évidence, le roman québécois contemporain ne se pense pas (encore) sur le plan de la totalité.

POLARITÉS

Maintenant, comment expliquer notre malaise à dire le contemporain ? Pourquoi cette retenue de la part du discours critique devant le roman québécois ? Le facteur du temps s'impose en premier lieu, en vertu non pas d'une quelconque légitimité mais plutôt d'une distance historique : l'immédiateté de l'objet d'étude invite forcément à la prudence. Nous sommes contraints d'avancer à l'aveuglette, parmi les arbres d'une forêt dont nous ne distinguons encore que vaguement les contours et les reliefs. À cette proximité s'ajoute un indéniable foisonnement qui ne se laisse pas facilement réduire. D'ailleurs, devant l'éclectisme qui caractérise la production romanesque récente, plusieurs baissent les bras et se résolvent, comme l'indique Michel Biron, à présenter le roman des 10 ou 20 dernières années « comme trop diversifié pour être catégorisable » (2002 : 567). Ce à quoi pourrait rétorquer anachroniquement Pierre Nepveu :

> Un certain pluralisme mou […] renvoie dos à dos toutes les différences, ou affirme chacune comme essentielle ou irréductible. Mais le pluralisme fort expose les différences, il les mesure et les interroge, les traverse comme un incessant

> problème, comme un brouillage ou un désordre à assumer et à surmonter autrement que par des appels dogmatiques à l'unité, à l'identité ou au recentrement. Il faut parier pour un pluralisme qui ne soit pas le triomphe de la confusion (1988 : 215).

La thèse du « pluralisme fort » semble sourire aux intellectuels français, qui se frottent aux mêmes ennuis d'éparpillement mais qui ne s'y arrêtent pas. Pour qui voudrait alors prétexter l'impossibilité de suivre la frénésie de l'actualité littéraire et la nécessité d'un délai d'absorption et de réflexion, la réalité française ne se décline pas différemment.

Pourtant, si l'on en croit Gilles Marcotte – épaulé par un bon nombre de collègues nostalgiques, voire pessimistes –, il ne faut pas chercher ailleurs que dans l'hétérogénéité du corpus : « Nous nous trouvons, en somme, devant un paysage éclaté, divers, qu'il est à peu près impossible de ramener à l'unité. J'ai tendance à dire […] que les romanciers québécois, un à un, existent plus fortement que le roman québécois dans son ensemble » (dans Yoken, 2000 : 951)[6]. De ce fourmillement résultent son indifférence présente et son regret des années 1960 et 1970, alors que se dessinait un mouvement consensuel « avec les Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Jacques Godbout, Jean Basile, […] Jacques Poulin, Victor-Lévy Beaulieu » (2000 : 950). Autrement dit, le roman québécois contemporain ne réussit pas ou plus à séduire la critique, tantôt paralysée, tantôt dépassée, tantôt encore ennuyée par l'enchevêtrement des esthétiques parmi lesquelles elle ne parvient pas à tracer de véritables paradigmes. D'où un discours fort répandu qui, sur un ton las et dépréciatif, s'attache à comptabiliser les pertes : dégonflement de l'intrigue, succession d'événements banals, narration décousue, dénaturation des formes littéraires, désengagement des textes et des écrivains. Même Lamontagne se montre beaucoup moins

6. Si je déplorais en introduction que les tentatives de caractérisation du roman se réduisent généralement à son désordre, le consensus critique m'oblige pour le moment à l'accepter comme trait fondamental. Le recul historique verra à rectifier au besoin ce jugement.

encourageant au terme d'une étude qui dissimule difficilement son penchant favorable pour l'émancipation du roman québécois. Au seuil des années 1990 se laisse deviner, selon lui, « un travail de deuil et de remémoration » (2004 : 257) qui se traduit – malheureusement, on le sent bien – par une intertextualité québécoise plutôt discrète.

De là à prétendre à la mort de la littérature, il n'y a qu'un pas que François Ricard n'hésite pas à franchir. Il réactualise et prolonge la thèse de Nepveu, quelque quinze ans plus tard. Le roman ne siège pas nécessairement au centre de son argumentaire, mais il n'est pas moins concerné par le regard foncièrement nihiliste du chercheur :

> On a assisté, depuis [les années 1960], à diverses tentatives de « retour » au bon sens et à la normale, y compris de la part des anciens révoltés les plus révoltés : retour de la lisibilité, retour du réalisme, retour du lyrisme, retour de l'engagement, et quoi encore, autant de manières d'essayer d'oublier ce qui s'est passé, de le refouler, de faire comme si cela ne s'était pas passé. Or tous ces *revivals* ont beau être sympathiques, on ne revient pas de la mort. Ou plutôt, on en revient, mais comme un « revenant », justement, c'est-à-dire le spectre d'un être qui n'est plus (2003 : 72).

Volontairement audacieux, Ricard pose le diagnostic d'une « post-littérature », c'est-à-dire d'une littérature québécoise qui s'écrirait désormais en marge de la littérature, le radicalisme des années 1970 l'ayant dépouillée de l'essentiel de sa légitimité et de son autorité. Sa lecture dramatique et nettement orientée du contemporain accorde une place considérable – et de ce fait quelque peu gênante – au passé, comme s'il regardait la production actuelle depuis les années 1960. Il ne se prononce pas tant sur ce qu'est la littérature québécoise contemporaine que sur ce qu'elle n'est plus, voire sur ce qu'elle ne sera jamais plus en raison de son décès. Si tous les chercheurs déçus par le corpus romanesque ne se montrent pas aussi meurtriers, la même nostalgie passéiste les habite à différents degrés d'intensité. De Nepveu à Ricard, le roman contemporain subit les assauts plus ou moins violents

d'une critique en manque d'unité, une critique de la négativité à laquelle répond, évidemment, une voix résolument optimiste.

L'hétérogénéité de la production immédiate divise en effet les chercheurs et dévoile, selon la position défendue, un ensemble de qualité variable. Contre l'épuisement est brandie la vitalité du roman, dont on vante le ludisme, l'hybridation générique, les avancées formelles, l'approche renouvelée de la fiction narrative. Là où Nepveu craignait le triomphe de la confusion, Janet M. Paterson se félicite du « moment d'épanouissement » que connaît à la même époque le roman québécois : « Moment de dynamisme créateur et d'innovations formelles, d'interrogations multiples et de remises en question fondamentales. Moment, aussi, où la pluralité et l'hétérogénéité dans la fiction suscitent de nouvelles interrogations dans les champs de la pensée critique et théorique » ([1990] 1993 : 129-130). Elle accueille la diversité et l'incertitude moins comme le signe d'une déchéance que comme un moteur pour la réflexion, comme un moyen pour s'ouvrir à de nouvelles voies de recherche, à rebours « des modèles stéréotypés et des attitudes figées » ([1990] 1993 : 130). C'est aussi la posture que choisit délibérément d'adopter Biron :

> Quand un critique se demande ce qu'il en est de la littérature aujourd'hui, que ce soit ici ou ailleurs, c'est généralement pour regarder du côté de la colonne des pertes : absence de grands auteurs, désengagement des écrivains, triomphe de l'image sur le texte, etc. Mais n'y a-t-il pas tout de même, au travers du décentrement avéré de la littérature, quelques nouveautés ? N'y a-t-il pas quelque part une colonne des gains ? (2005 : 133)

On pourra s'étonner que, cinq ans plus tôt, Biron tenait lui-même un discours défaitiste : « Pas de "grantécrivain", pas de conflit de génération, pas de Père à tuer : le romancier d'aujourd'hui ne connaît d'autre école du roman que l'École elle-même, où il a étudié la création littéraire […]. Jamais, depuis la Révolution tranquille, le roman québécois n'a-t-il été moins inspiré qu'actuellement » (2000 : 583). D'un désespoir manifeste devant le corpus récent, il est depuis revenu à de meilleurs sentiments –

ou à tout le moins s'est-il résolu à considérer autrement ce corpus. Nepveu semble faire le même mea-culpa : dix ans après l'annonce de la mort de la littérature québécoise – mort dont il espérait, il est vrai, l'aube d'un nouveau mode d'existence –, il accepte l'avènement d'une littérature qui déborde de son territoire imaginaire pour épouser les formes de l'Amérique (1998). Il faut avouer, en définitive, que l'on gagne peu à lire le contemporain comme une seule détérioration des repères littéraires antérieurs, comme un rejet ou comme un « décès » de certaines formes ou de certains idéaux, comme celui d'une culture nationale unifiée. L'aggiornamento esthétique à l'œuvre depuis quelques années se veut autrement plus subtil et complexe qu'une simple variation négative – ou même positive – de ce qui précède.

Le désordre de la production romanesque depuis 1980 ne constitue donc pas seulement un obstacle à l'avancée des recherches ; il est, pour plusieurs, le spectre d'une période littéraire plus harmonieuse – qui, du moins, apparaît *aujourd'hui* plus harmonieuse –, celle du nationalisme fort des années 1960-1970. Plus encore, ces deux décennies marquent le point culminant de tout un paradigme identitaire qui se déploie depuis les balbutiements de la littérature canadienne-française. De là s'entend un discours passéiste, nostalgique, pessimiste et souvent désintéressé, pour lequel l'éclectisme du corpus signale son déclin et décourage toute initiative. D'autres chercheurs y percevront plutôt une garantie de dynamisme – pour le roman comme pour eux. On le voit, la « qualité » des écritures contemporaines dépend de la lunette que l'on choisit de porter. Ce discours polarisé autour d'un roman tantôt moribond, tantôt effervescent, repose pour beaucoup sur des jugements de valeur, à partir desquels on ne peut véritablement statuer sur l'état présent des lieux littéraires. Réfléchir en fonction de perte ou de gain revient, somme toute, à ne penser le roman contemporain qu'à la lumière de ce qu'il a hérité d'une littérature tenue comme parangon. Si de retracer la trajectoire du roman, des contextes et des institutions qui l'ont vu naître permet manifestement d'expliquer les vicissitudes auxquelles se frotte aujourd'hui la création, une telle démarche,

honnête dans un premier temps, n'encourage toutefois pas une compréhension authentique des enjeux qui secouent le roman québécois actuel. Aussi convient-il maintenant de convoquer ces ouvrages qui, au-delà ou en deçà des commentaires subjectifs sur la santé romanesque contemporaine, en explorent avec une plus ou moins grande envergure les aspérités.

NÉGOCIER L'HÉTÉROGÉNÉITÉ

À l'heure actuelle, lorsqu'il est question de roman contemporain, l'ambition demeure de pallier, d'une façon ou d'une autre, sa nature composite. Pierre L'Hérault en exposait déjà les enjeux au début des années 1990 :

> Comment prendre réellement acte de l'hétérogénéité identitaire, culturelle et littéraire qui s'impose comme une donnée incontournable de la réalité québécoise de manière explicite depuis les années 1980 ? Comment en rendre compte, c'est-à-dire comment la réfléchir, la conceptualiser : préciser les formes et les configurations qu'assume la pluralité culturelle, les façons par lesquelles le texte littéraire questionne les frontières de l'identité, articule les différences ? (1993 : 241)

À ces questions, le discours d'escorte y répond essentiellement de deux façons qui baliseront la suite de la réflexion : par la rétrospective et par la problématique orientée. Il s'agira, en toute fin d'analyse, d'observer la manière dont chacune de ces démarches fait l'expérience de l'hétérogénéité du roman québécois contemporain. Se dessinera en filigrane un état des lieux romanesques, qui ne saurait toutefois se substituer à un examen exhaustif que l'on attend encore.

LA RÉTROSPECTIVE OU LE MANUEL DE LITTÉRATURE

Jusqu'à présent, la rétrospective ne se montre pas à la hauteur de la diversité de la production romanesque contemporaine, et ce, pour au moins deux raisons quelque peu contradictoires. D'abord, elle semble maintenir ce qu'elle s'exerce en même

temps à réduire : le caractère hétéroclite du roman. Si la proximité de l'objet d'étude participe déjà de l'impression de désordre, la démarche en surface des rétrospectives publiées tend à exacerber ce sentiment : le roman est livré parcelle par parcelle, cependant que l'ensemble est invariablement jugé dépareillé. Les observations proposées, qui tiennent moins de la réflexion que de l'énumération substantielle des lignes de force et des mouvements significatifs, demeurent trop superficielles pour donner une juste mesure des enjeux du corpus romanesque – d'autant plus que celui-ci, selon la forme du manuel de littérature sous laquelle se présente surtout la rétrospective, se dispute l'espace avec les autres genres et avec des repères historiques, politiques, sociaux et/ou culturels. Pour que l'effort dépasse le catalogue, un délai de rigueur paraît s'imposer. Les rares rétrospectives n'en sont d'ailleurs pas dupes : en embrassant une période littéraire qui déborde des frontières généralement admises du contemporain (1980) – frontières cela dit fluctuantes –, elles discourent avec plus d'aisance sur les années 1960 et 1970, mais elles sont sujettes à l'essoufflement dès le tournant de 1980[7]. *La littérature québécoise 1960-2000* (Greif et Ouellet, 2004), par exemple, attaque de front le roman (et les formes narratives brèves), la poésie, l'essai et le théâtre. Quatre décennies du genre romanesque se trouvent ainsi comprimées en deçà de vingt pages, et les années 1990 se verront gratifier d'une seule phrase conclusive :

> Par la présence insistante [des] voix venues d'ailleurs, auxquelles se mêlent de plus en plus celles d'auteurs autochtones qui reprennent les différends presque insurmontables entre Blancs et Amérindiens […], par la diversité des thèmes et des approches théoriques face au texte, la nouvelle et le roman québécois contemporains se présentent, à l'heure actuelle,

7. Si l'on peut s'étonner que Greif (2004) et Allard (2000) remontent respectivement aussi loin que 1960 et 1965, c'est qu'ils confondent (volontairement) modernité et contemporanéité. Ils ne s'aventurent donc pas réellement à circonscrire l'acception nébuleuse du contemporain, cependant que Dorion (1997), conformément à l'ouvrage où paraît sa contribution, le conçoit distinctement à partir de 1970, sous le coup de la Révolution tranquille et de l'émergence de nouvelles valeurs.

> sous le signe de l'hétérogène, du fragmentaire, où le regard se détache de plus en plus du passé pour se tourner vers le présent et l'avenir (Greif, 2004 : 38).

Chez Jacques Allard (2000) comme chez Gilles Dorion (1997) se manifeste une même circonspection autour de la dernière décennie du XX^e^ siècle, date de publication oblige pour le deuxième. Le malaise reste tangible par rapport à l'immédiateté de l'objet d'intérêt ; d'y répondre par l'élargissement de la période pour suivre le roman dans son évolution ne constitue pas forcément la meilleure approche. S'il est entendu que toute écriture entretient quelque filiation avec celles qui la précèdent, comment expliquer alors qu'une même réserve subsiste à l'endroit du corpus plus récent, en dépit d'un retour en arrière censé éclairer le présent ? Peut-être est-ce le signe que, en définitive, le passé et les outils qui ont été jadis pensés se révèlent insuffisants à saisir avec rigueur les reliefs d'un roman en restructuration.

Là n'est pas la seule difficulté que pose l'hétérogénéité romanesque : l'exposé continu et cohésif que suppose la rétrospective rend mal compte d'une littérature disparate. Après avoir établi que le roman contemporain se définit selon ses nombreuses marginalités, celles-ci se voient subsumées par un travail réducteur d'homogénéisation. On le voit à la lecture de Greif, Allard et Dorion : le corpus des années 1980, dont les auteurs offrent déjà un aperçu plus vaste, laisse deviner une production étrangement uniforme – à moins qu'elle ne le soit réellement et que l'on exagère l'idée d'éclectisme. Toujours est-il que les mêmes thèmes « à dominante crépusculaire et mélancolique » (Allard, 2000 : 44) défilent sous la plume des chercheurs : libération sexuelle, incommunicabilité, amours difficiles, divorce, suicide, dépossession, aliénation, rejet. La défaite référendaire et l'enchaînement hâtif des mutations sociales s'éprouvent à hauteur d'individu ; déboussolé, celui-ci procède à une introspection et à un examen du passé. D'où une vague sans précédent de romans historiques – souvent des *best-sellers* –, de sagas familiales et de personnages qui s'ouvrent à l'Amérique « des commencements avec ses mythes fondateurs, ou même antérieurs aux fondations, [à]

l'Amérique plus récente des promesses et des "miracles" du bonheur, de la richesse démesurée, des vastes espaces, du gigantisme séduisant, du Pouvoir et de la réussite » (Dorion, 1997 : 367). Que l'écrivain se replie sur soi et verse dans l'intime – on parle alors de réduction de l'intrigue – ou qu'il déploie son imaginaire à la démesure de l'Amérique – les romans de l'américanité –, c'est avant tout et toujours la question de l'identité qui le motive, identité qui se décline sur de multiples tableaux : sexuel, national, politique, familial, féminin et littéraire. En outre, la problématique identitaire n'est pas étrangère à l'affirmation des femmes et à l'arrivée des allophones, deux phénomènes qui prennent de l'ampleur au milieu de la décennie 1980 et qui investissent, voire qui revitalisent la scène littéraire.

Toute distinction esthétique au sein de ces deux groupes hétérogènes et au sein de la pratique romanesque en général est ainsi masquée par la volonté de livrer un panorama cohérent – mais néanmoins segmenté en autant de fragments relevés dans le roman. L'examen du dernier opus en la matière, *Histoire de la littérature québécoise,* tend à confirmer cette lecture : « Toute synthèse [paraissant] vouée à l'échec » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 535), Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge prennent le parti de survoler un nombre restreint d'œuvres, « comme autant d'exemples de ce qui s'écrit depuis 1980 au Québec » (2007 : 35). Refusant, donc, une approche totalisante, sous prétexte du morcellement du territoire romanesque, ils reproduisent des catégories qui, dans l'ensemble, font écho à celles observées par Dorion (1997), Allard (2000) et Greif (2004). Là encore, il semble bien que la diversité de la prose romanesque récente ne gêne pas les conclusions plutôt uniformes des exercices de rétrospective[8]. Ceux-ci ne (se)

8. Force est de reconnaître le traitement rapide réservé aux propositions de cet ouvrage d'envergure, lequel est paru entre le séminaire à l'origine de ce texte et sa publication. Il entend saisir cinq cents ans de littérature québécoise à partir d'un point de vue contemporain, une telle entreprise remontant déjà à une quarantaine d'années.

permettent pas la nuance, pourtant fondamentale à l'heure du refus des généralisations abusives. Biron soupçonne d'ailleurs que « [c'est] peut-être un trait de notre époque que d'aborder les choses par le petit bout de la lorgnette, comme si toute perspective générale, tout regard en surplomb, toute ambition totalisante étaient forcément suspects et réducteurs » (2004 : 153). D'où l'insuffisance de la formule du manuel de littérature à brosser un portrait enrichissant de la période contemporaine ; son expérience de l'hétérogénéité s'avère somme toute décevante. Aussi la critique privilégiera davantage le détail d'un trait définitoire, démarche plus sensible aux subtilités du corpus actuel.

LA PERSPECTIVE ORIENTÉE

Devant l'effet prismatique du roman québécois, une majorité trouve en effet refuge dans l'analyse d'une facette, tantôt thématique, tantôt scripturale. Les initiatives se justifient par le constat d'une esthétique insistante, différente ou inédite qui, par là même, s'affiche – ou est affichée – comme détermination actuelle. Toute observation constitue le point de départ de la réflexion qui, à hauteur de roman ou de genre, propose des moyens pour comprendre le phénomène à l'œuvre. Là où le manuel de littérature se contenterait de signifier, par exemple, la fictionnalisation de l'écrivain ou du critique, la perspective orientée s'emploie à en interpréter les enjeux textuels (Dion, 1997) ou sociaux (Tremblay, 2004). Une telle approche paraît réductrice en raison de son attention rivée sur un objet isolé. Il faut néanmoins reconnaître qu'elle participe globalement d'une appréhension plus fine, plus alerte et, surtout, plus nuancée du corpus québécois contemporain – d'autant plus que celui-ci tend souvent à déborder des ensembles dans lesquels on tente de l'inscrire. L'étude d'un trait définitoire permet de sonder les multiples ramifications d'une poétique, à plus forte raison lorsque la formule du collectif est privilégiée. Les points de vue offrent alors des lectures complémentaires ou divergentes, dont la somme se soustrait résolument à toute pensée univoque. Au morcellement

du roman et de ses pratiques répond ainsi le morcellement du discours d'escorte, qui jette l'ancre à plus d'un port.

Fiction critique (Dion, 1997), Amérique/américanité (Nepveu, 1998), écritures féminines (Joubert, 2000), formes brèves (Poirier et Vaillancourt, 2000), hybridation des genres (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001), écritures migrantes (Hildebrand et Moisan, 2001), sexuation (Dupré, Lintvelt et Paterson, 2002), narrativité (Audet et Mercier, 2004), personnage écrivain (Tremblay, 2004), intertextualité (Lamontagne, 2004) : voilà, depuis quelques années, l'éventail des espaces explorés en littérature contemporaine. La liste n'est pas exhaustive, mais elle témoigne de la diversité des principales préoccupations de la critique et, vraisemblablement, du romanesque. La question institutionnelle n'apparaît plus autant d'actualité, cependant que l'on devine un intérêt soutenu pour les phénomènes textuels – que quelques-uns abordent tout de même à partir d'une visée sociocritique (Tremblay, 2004 ; Lamontagne, 2004), sociale (Joubert, 2000 ; Hildebrand et Moisan, 2001) ou culturelle (Dupré, Lintvelt et Paterson, 2002). Les efforts terminologiques se font plutôt rares, contrairement au geste compulsif de nomination d'une frange de la critique française. S'il se dessine des regroupements, c'est davantage sur la base d'une esthétique vers laquelle les écrivains migrent à leur gré d'une œuvre à l'autre, que sur celle d'un ensemble défini et invariablement solidaire – à l'exception des littératures métisse et féminine.

Parmi les objets variés du discours critique, certains, on le voit, accompagnent le roman depuis longtemps (autoreprésentation, intertextualité), jusqu'à relever de ses fondements mêmes (fiction, narrativité). Leur spécificité contemporaine se trouve alors mise en avant, au terme d'une traversée diachronique ou dans l'immédiateté de la pratique. Roseline Tremblay (2004) saisit ainsi l'évolution de la figure fictionnelle de l'écrivain qui, depuis 1960, serait passée d'une crise institutionnelle à une crise d'ordre plus personnel. Elle retrace l'individualisation progressive du romancier contemporain, ajoutant sa voix à celles, nombreuses, qui établissent sinon déplorent l'absence actuelle de

mouvement consensuel. Robert Dion, pour sa part, s'attache d'emblée à un usage singulier de la fiction récente, celui de placer le commentaire interprétatif au cœur de l'intrigue et de le considérer comme « foyer d'interprétation du corpus littéraire » (1997 : 12). Son étude révèle l'action d'une herméneutique négative : le roman, en résistant à l'univocité des interprétations, confine celles-ci à l'indétermination. Le projet de Dion est particulièrement intéressant en ce qu'il réfléchit l'interaction complexe entre la critique et la création contemporaine[9], celle-ci condamnant celle-là à l'ambiguïté, au non-sens, à l'élucidation provisoire et partielle, à la négativité – sans que, de son côté, le chercheur ne « négativise » cette incertitude, peut-être du fait qu'il n'envisage pas le passé comme base comparative. Il y voit le rôle qu'est appelé à assumer le discours critique, celui

> d'inventer une pratique de la parole qui se nourrisse autant de l'innovation que de la mémoire et qui, par l'assimilation de diverses traditions et le balisage de multiples lieux, sache relever le défi, actuel entre tous, d'ouvrir l'ici à la dimension de l'ailleurs (1997 : 192).

Une chose est certaine : si Dion et Tremblay consacrent leurs énergies à certains usages ou modalités de la fiction, c'est que, dans ses multiples déploiements, le roman québécois contemporain travaille manifestement de ce côté[10], que ce soit par un déplacement des enjeux ou par l'innovation du dispositif.

9. D'étroites relations semblent aujourd'hui se tisser entre la création et la critique : un même attachement au détail, une même attitude nostalgique et endeuillée et, d'un tout autre ordre, la fictionnalisation de l'acte critique dont fait état Dion. À cet effet d'ailleurs, pourrait-on concevoir que le discours qui s'occupe de littérature contemporaine et qui, on l'a vu, se fait plutôt rare, se trouve là où on ne l'attend guère, c'est-à-dire dans une partie des fictions récentes ?

10. Ni Tremblay, ni Dion, ni aucun autre chercheur ne s'est encore hasardé à réfléchir la fiction contemporaine en termes épistémologiques : quels usages les textes en font-ils, quels rapports entretiennent-ils aujourd'hui avec elle, à quelles fins ? Bref, il faudrait en interroger les fondements mêmes, au même titre que *La littérature et ses enjeux narratifs* (Audet et Mercier, 2004) s'attache à comprendre la place et la fonction de la narrativité dans la littérature québécoise actuelle.

Précisément, en marge des esthétiques connues mais modulées, le corpus des dernières années préside à l'émergence de formes et de pratiques apparemment inédites. La critique s'exerce alors à en décrire les tenants et les aboutissants. Force est toutefois d'admettre que peu de phénomènes se présentent comme résolument nouveaux. Tout au plus envahissent-ils aujourd'hui de manière significative la scène romanesque, mais gageons qu'une lecture à rebours de l'histoire littéraire pourra toujours signaler des cas isolés. D'ailleurs, si, dans l'ouvrage collectif de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (2002), la sexuation intervient pour décrire une littérature québécoise en transformation[11], on n'y trouve pas moins des études consacrées à des textes du passé. Il en va de même pour l'américanité : ce néologisme porte en lui un héritage, peuplé d'images stéréotypées desquelles Nepveu se distancie pour proposer de nouveaux outils de réflexion (1998). Comme à l'habitude, c'est l'approche qui prétend davantage à l'originalité, de façon à promouvoir l'avancée des recherches. Est-ce à dire que les innovations demeurent chose rare en territoire contemporain, ou que la critique ne s'y attache simplement pas ? Si l'on en croit le discours ambiant, le roman québécois actuel revêt plus volontiers la marque de la filiation (Biron, 2002), signe que la négociation de l'héritage prévaudrait sur l'invention à tout prix. Les régions visitées par la recherche relèvent donc davantage de la modulation.

Cela dit, l'étude du contemporain ne saurait se satisfaire de théories remâchées. Aussi une part des entreprises engage-t-elle des efforts parallèles de mise au point des méthodes établies mais susceptibles de renouvellement. Sous cette impulsion, les frontières de recherche tendent à vaciller, celles du corpus (l'ouverture du territoire québécois vers l'ailleurs – Nepveu, 1998), celles des genres (la dissolution du romanesque – Poirier et Vaillancourt,

11. Par « sexuation », les auteurs entendent « la différence entre l'inné et l'acquis, en mettant en relief, à côté de l'appartenance à un sexe déterminé biologiquement avant même la naissance, l'importance du culturel dans les attitudes du sujet » (2002 : 7).

2000 ; Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 ; Dupré, Lintvelt et Paterson, 2002 ; Audet et Mercier, 2004) et celles, surtout, des modes de lecture de la critique. Dans l'ensemble, celle-ci ne se réclame pas d'un discours unique – tout au plus d'une dominante : Lamontagne dépasse ainsi la seule dimension de l'intertextualité pour embrasser la thématique de l'altérité et les tenants de la périodisation. D'un autre côté, sa recherche de l'homologie entre structure textuelle et structure sociale sacrifie la nuance au profit de l'unité, érigeant sept romans au titre de balises modèles de l'évolution de la littérature québécoise de 1970 à 1993. Les ouvrages collectifs travaillent à éviter cette homogénéisation de la pensée en favorisant la multiplication des ancrages, jusqu'à convoiter d'autres horizons, comme les médias et la technologie chez Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (2000) et les théories de la sexuation (*gender studies*) chez Dupré, Lintvelt et Paterson (2002). En somme, ces initiatives réduisent la pluralité de la production romanesque par une problématique nettement orientée, mais elles tentent, à hauteur de corpus, de genre ou de méthodologie, d'adopter une approche hétérogène, une approche d'ouverture.

C'est d'ailleurs ce qui pourrait en partie expliquer la dissolution du romanesque. On l'a vu, le roman québécois contemporain bénéficie rarement d'un souci exclusif dans la sphère des études littéraires, contrairement à ce que l'on trouve dans les recherches françaises. On est certes en droit de le déplorer, car on est alors privé d'une meilleure connaissance de la conjoncture romanesque. Seulement, la posture transversale tend à s'adapter à la complexité du phénomène littéraire en ce qu'elle s'intéresse à une problématique qui trouve à s'incarner dans plus d'un genre mais chaque fois en une version différente – même au sein d'un seul genre. Une saisie minutieuse de l'objet d'étude invite ainsi à le considérer dans toute son étendue et à exposer l'éventail de ses possibles modulations. Du moins est-ce l'ambition avouée des directeurs de *Sexuation, espace et écriture* :

> C'est […] à l'enseigne de la diversité que s'est constitué cet ouvrage. Variété des approches, mais aussi des périodes étudiées, des auteurs et des genres littéraires. […] Mais toutes les études présentées dans cet ouvrage convergent en ce qu'elles viennent mettre en perspective, chez le sujet, le rapport à la spatialité qui dès lors apparaît multiple, hétérogène (Dupré, Lintvelt et Paterson, 2002 : 8-9).

Le résultat s'offre volontiers kaléidoscopique, à l'image d'une « littérature québécoise en transformation », comme le laisse entendre le sous-titre de l'ouvrage.

L'intérêt intergénérique de cette publication ne paraît toutefois motivé que par la seule volonté de s'inscrire sous le signe de l'hétérogénéité. Le collectif coordonné par René Audet et Andrée Mercier autour de la question de la narrativité répond pour sa part à une autre exigence, celle de « [délaisser] les rapports simples entre genres [pour] mettre au jour une dynamique plus fondamentale, [pour] voir comment le geste du raconter investit (à divers niveaux, sous diverses formes) l'ensemble des pratiques littéraires » (2004 : 7). En sa qualité d'ouvrage collectif, il témoigne d'une variété des lunettes d'approche, mais il semble en outre profiter des avancées en théories des genres. On peut en effet penser que, en l'occurrence, le choix d'une approche transversale accompagne au moins en partie une perception renouvelée des genres, ceux-ci étant désormais envisagés plus comme un matériau de l'écriture que comme un mode de structuration (Audet, Cantin et Saint-Jacques, 1999). Le modèle classificatoire, qui reposait sur des genres institutionnellement définis, apparaît de moins en moins apte à saisir la mouvance des formes qui s'opère en littérature contemporaine. À l'heure où le genre romanesque se redéfinit, à la faveur notamment d'emprunts aux autres genres – et vice-versa –, la transversalité s'interpréterait comme un refus de la pétrification du roman. Une telle démarche avaliserait la transformation générique à l'œuvre aujourd'hui, transformation qui laisse voir des parentés se dessiner en deçà des genres. Dès lors, on n'oserait remettre en question la légitimité de l'entreprise, même s'il en résulte une dissémination

du romanesque sur la scène des recherches en contemporain. Reste que le roman continue d'exister comme genre à part entière, que le volume de sa production n'aura jamais été aussi élevé (Ricard, 2003), et que l'on apprécierait, à ce titre, qu'on le considère de manière proportionnelle.

* * *

Si les propositions du roman québécois contemporain étaient radicalement nouvelles, si elles se tenaient à l'avant-garde de la littérature, on pourrait comprendre la difficulté du discours critique à l'apprivoiser. Il n'en est rien : tout porte à croire que la période contemporaine privilégie l'exploration et l'interrogation plutôt que la contestation et l'invention. Peut-être s'agit-il, en définitive, de la raison du malaise actuel : en plus de l'hétérogénéité de la production, qui gêne le geste rassurant de rassembler et d'étiqueter, le roman d'aujourd'hui n'occupe pas, comme par le passé, une position franche. Il hésite et semble même se plaire dans cette hésitation, dans ce *no man's land* où la critique, lorsqu'elle ne le condamne pas, se hasarde en petit nombre à ses risques et périls. On ne saurait plus nier l'existence de travaux sur le roman québécois actuel : rares, isolés, partiels, généralement en retrait de l'immédiateté contemporaine, certes, mais nullement absents du paysage littéraire. Seulement, ils se déclinent autrement qu'en France, embrassant une période d'analyse plus étendue et plus reculée, adoptant une démarche nettement orientée ou refusant le cloisonnement générique, sous la pression d'ailleurs de genres littéraires aux frontières de plus en plus poreuses. La connaissance du roman s'en trouve diluée, d'une part par l'absence d'une réflexion globale et approfondie, d'autre part par le décentrement générique.

Sans doute est-ce là la conséquence d'un roman sorti de toute conception totalisante, de sorte qu'aucune considération esthétique ne parvient à faire l'économie des trois dernières décennies. La question peut toutefois se poser autrement si, comme le suggère Viart, « c'est à partir de la réception et du

regard critique que l'on cherche à identifier une "unité" de la production littéraire contemporaine. Alors un certain nombre de phénomènes sont repérables qui disent certainement notre époque » (dans Blanckeman, 1998), phénomènes qui trouveraient justification dans un noyau fédérateur qu'il s'agirait de mettre au jour. En attendant, l'examen rigoureux des enjeux nécessite davantage qu'une démarche fondée uniquement sur l'antériorité. Certains l'ont compris et s'ancrent plus volontiers dans l'immédiateté et dans la singularité de l'objet d'étude, soucieux d'éviter toute généralisation abusive qui méconnaîtrait une production romanesque livrée en ordre dispersé. Encore que le choix d'une problématique orientée peut paraître frauduleux mais, à hauteur de corpus, de genre ou de méthode, la critique s'efforce de tenir une posture hétérogène – au détriment, faut-il le rappeler, d'une étude exhaustive du roman québécois contemporain. Il reste que la complexité de celui-ci appelle une lecture critique autrement plus prismatique afin qu'elle permette, comme l'espérait déjà L'Hérault en 1993, « de faire donner aux textes tout ce qu'ils peuvent donner, de les faire déborder, de les libérer en quelque sorte en les pluralisant » (1993 : 256).

BIBLIOGRAPHIE

ALLARD, Jacques (2000), *Le roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures,* Montréal, Québec Amérique.

AUDET, René, Annie CANTIN et Denis SAINT-JACQUES (1999), « Excentricités ? La littérature vue du Québec », *Littérature,* nº 113 (mars), p. 5-21.

AUDET, René, et Andrée MERCIER (dir.), avec la collaboration de Denise CLICHE (2004), *La narrativité contemporaine au Québec,* vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs,* Québec, Presses de l'Université Laval.

BIRON, Michel (2000), « Lettre à un étudiant », *Voix et images,* nº 75 (printemps), p. 582-587.

BIRON, Michel (2002), « Le fils de personne », *Voix et images,* nº 81 (printemps), p. 566-571.

BIRON, Michel (2004), « Premiers romans », *Voix et images,* nº 87 (printemps), p. 153-159.

BIRON, Michel (2005), « Le chaos dedans et dehors », *Voix et images,* nº 89 (hiver), p. 133-139.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal.

BLANCKEMAN, Bruno (1998), « Entretien avec Dominique Viart », *Revue Prétexte,* nos 21-22 (printemps), [En ligne], http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-viart.htm (mai 2006).

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain,* Paris, Prétexte éditeur. (Coll. « Critique ».)

BLANCKEMAN, Bruno, et Jean-Christophe MILLOIS (dir.) (2004), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies,* Paris, Prétexte éditeur. (Coll. « Critique ».)

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.) (2004), *Le roman français au tournant du XXIe siècle,* actes du colloque « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 » tenu en mai 2002, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BOIVIN, Aurélien (1993), « Les romanciers de la désespérance », *Québec français,* nº 89 (printemps), p. 97-99.

BRAUDEAU, Michel, Lakis PRODIGUIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART (2002), *Le roman français contemporain,* Paris, Ministère des Affaires étrangères.

DAMBRE, Marc (dir.) (2002), « Vers une cartographie du roman contemporain », *Cahiers du CERACC* [Centre d'études sur le roman des années cinquante au contemporain], nº 1 (mai), [En ligne], http://www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/roman_cahiers1.html (avril 2006).

DION, Robert (1997), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines,* Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans la littérature contemporaine,* Québec, Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)

DORION, Gilles (1997), « Le roman de 1968 à 1996 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature contemporaine,* Montréal, Guérin, p. 352-385.

DUMONT, François, et Louise MILOT (dir.) (1993), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise,* Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « CRELIQ, Série Séminaires », 5.)

DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.) (2002), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation,* Québec, Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)

GAUVIN, Lise, et Franca MARCATO-FALZONI (dir.) (1992), *L'âge de la prose. Romans et récits des années 80,* Rome/Montréal, Bulzoni/VLB, p. 9-17.

GREIF, Hans-Jürgen (2004), « Le roman et les formes narratives brèves », dans Hans-Jürgen GREIF et François OUELLET, *La littérature québécoise 1960-2000,* Québec, L'instant même, p. 21-38. (Coll. « Connaître », 4.)

GREIF, Hans-Jürgen, et François OUELLET (2004), *La littérature québécoise 1960-2000,* Québec, L'instant même. (Coll. « Connaître », 4.)

HILDEBRAND, Renate, et Clément MOISAN (2001), *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997),* Québec, Nota bene.

JOUBERT, Lucie (dir.) (2000), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990),* Québec, Nota bene.

LAMONTAGNE, André (2004), *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots,* Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

L'HÉRAULT, Pierre (1993), « L'espace transfrontalier de la recherche », dans François DUMONT et Louise MILOT (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise,* Québec, Nuit blanche éditeur, p. 241-259. (Coll. « CRELIQ, Série Séminaires », 5.)

MARCOTTE, Gilles (1992), « Générations », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L'âge de la prose. Romans et récits des années 80,* Rome/Montréal, Bulzoni/VLB, p. 19-27.

NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

PATERSON, Janet M. ([1990] 1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois,* édition augmentée, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

POIRIER, Guy, et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.) (2000), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXIe siècle,* Orléans, David.

PROGUIDIS, Lakis (2001), *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain,* Québec, Nota bene.

RICARD, François (2003), « Après la littérature. Variation délirante sur une idée de Pierre Nepveu », *L'Inconvénient,* nº 15 (novembre), p. 59-77.

TREMBLAY, Roseline (2004), *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois. 1960-1995,* Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cahiers du Québec, Littérature ».)

VIART, Dominique (2003), « De la littérature contemporaine à l'université : une question critique », *Fabula,* [En ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26eacute%3Brature_contemporaine_%26agrave%3B_l%27universit%26eacute%3B%3A_une_question_critique (mars 2006).

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas. (Coll. « La bibliothèque Bordas ».)

YOKEN, Mel B. (2000), « Entretien avec Gilles Marcotte », *The French Review,* vol. 73, nº 5 (avril), p. 944-952.

DRAMATURGIE CONTEMPORAINE. UNE FORME EN FUITE OU EN DEVENIR ?

Marie-Christine Lesage
Université du Québec à Montréal

« Contemporain » est devenu le terme courant pour désigner le théâtre qui se publie et se joue depuis 1980, que ce soit au Québec, en France ou, plus généralement, en Europe. En ce sens, il désigne ce qui relève du présent, des formes actuelles ou récentes, mais il suppose aussi, implicitement, des écritures qui renouvellent la poétique des textes de théâtre. Ainsi, la dramaturgie contemporaine désignerait à la fois les textes récents et de nouvelles poétiques. Cette acception, commode et incontournable, se réfère à un ordre temporel où, après les années 1970, on a vu apparaître un retour au texte dramatique[1] élaboré selon de nouvelles esthétiques. Mais s'en tenir à caractériser ces esthétiques récentes de « contemporaines » risque fort, à long terme, de piéger le poéticien, car il s'agit d'une notion relative, fuyante, plus complexe qu'il n'y paraît : elle mériterait d'être interrogée, ouverte en son fond, alors qu'elle est trop souvent prise comme une donnée allant de soi. Si la modernité suppose, en théâtre, des modalités artistiques circonscrites temporellement, peut-on en dire autant du contemporain ? Et s'il y a une poétique du contemporain, comment la nommer autrement que par un

1. Après, faut-il le rappeler, les années 1960 et 1970 qui ont donné la priorité au corps et à l'improvisation de l'acteur, à des créations sans texte dramatique préalable.

terme qui souligne la simultanéité avec l'expérience du spectateur tout comme l'état actuel en art ? Car le propre du contemporain est d'être rapidement dépassé par du plus récent, voire de l'« extrême contemporain ». De plus, le terme se réduit-il à ce qui, dans une opération de déconstruction, met en crise la forme moderne voire canonique du drame, ou peut-il être pensé de façon plus autonome, selon une dynamique qui lui serait propre ? Ce sont quelques-unes des questions que je vais essayer d'ouvrir dans le champ de la dramaturgie européenne, en prenant l'exemple d'extraits de textes représentatifs de la mouvance poétique actuelle.

LA CRISE DU DRAME : ÉTAT DE LA RECHERCHE

Lorsqu'on aborde la dramaturgie contemporaine, on se heurte immédiatement au foisonnement et à la diversité des formes, qui résistent à tout classement générique, et plus particulièrement au genre dramatique lui-même. C'est le constat que faisait Jean-Pierre Sarrazac, dans son introduction à l'ouvrage collectif sur la *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche* :

> Le concept de *rhapsodie* […] s'efforce de rendre compte de cette poussée des écritures dramatiques vers *la forme la plus libre* (qui n'est pas l'absence de forme). Le théâtre, le drame forçant ses propres frontières, porté hors de lui-même, se débordant lui-même afin de sortir de la peau de ce « bel animal » où, dès l'origine, on a voulu l'enfermer. Le théâtre, le drame regardant du côté du roman, du poème, de l'essai afin de se réaffranchir sans cesse de ce qui a toujours été sa malédiction : son statut d'art « canonique » (2001 : 13).

Cette réflexion sur la poétique du drame moderne et contemporain[2] est fondée sur le concept de crise de la forme canonique

2. Cette réflexion est menée au sein du groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Université de Paris III, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert.

du drame : crise de la fable, du dialogue, du personnage et du rapport entre la scène et la salle.

La notion de drame absolu, développée par Peter Szondi à propos des œuvres dramatiques modernes, et sa mise en crise sont à l'origine du questionnement ouvert par cette recherche sur le drame moderne et contemporain. Dans son ouvrage intitulé *Théorie du drame moderne (1880-1950)* (1956), consacré à l'esthétique historique et à la poétique des genres dramatiques, Szondi effectue une traversée de la mise en crise du drame absolu (de Ibsen à Hauptmann), pour ensuite proposer une théorie du changement stylistique, à partir de l'examen d'œuvres du début du XX^e^ siècle aux années 1950. Le drame absolu a son origine, selon lui, dans le drame élisabéthain et classique, lorsque furent supprimés le prologue, le chœur et l'épilogue hérités de la tragédie antique. Il se caractérise par la suprématie du dialogue et donc de l'échange interhumain, ce qui en fait une dialectique fermée sur elle-même ; l'auteur est absent du drame, mais il est à l'origine du discours ; l'échange dialogique expose la situation et les répliques sont toutes des décisions liées à celle-ci ; le rapport au spectateur est absolu, marqué par la séparation parfaite entre ce dernier et le drame ; enfin, le drame est primaire, car il se déroule toujours selon une suite absolue de présents. À partir de cette définition, Szondi consacre la première partie de son étude à ce qu'il nomme la « crise du drame », ouverte par les auteurs de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle que sont Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov, Maurice Maeterlinck et Gerhart Hauptmann. Ces auteurs mettent en crise la forme du drame absolue, et ce, de diverses manières. Le dialogue, par exemple, se rapproche de la conversation, comme l'écrit Strindberg, dans sa préface *à Mademoiselle Julie* :

> Enfin, en ce qui concerne le dialogue, j'ai quelque peu enfreint les traditions. […] J'ai évité ce qu'il y a de symétrique, de mathématique dans le dialogue français construit ; j'ai laissé les cerveaux travailler d'une façon irrégulière, comme ils le font vraiment dans la conversation où l'on n'épuise jamais

> tout à fait un sujet […]. C'est pourquoi le dialogue est errant […] ([1889] 1990).

L'opposition à la forme classique de l'échange dialogique est clairement affirmée ; l'auteur critique aussi la notion de caractère au fondement de la construction du personnage, lui préférant une figure faite de « mille morceaux ». Maeterlinck, pour sa part, tente de créer un « tragique quotidien » qui échappe au tragique des grandes aventures (celles d'*Othello* de Shakespeare, par exemple), ce qui l'amène à écrire un théâtre statique, de l'immobilité, qui s'éloigne de toute forme d'action extérieure. Pour ces auteurs, le drame doit trouver des formes mieux adaptées à la sensibilité nouvelle, et cette recherche passe par une critique du drame élisabéthain et classique.

Cette mise en crise du drame absolu est à l'origine de la forme moderne du drame, qui avait déjà été annoncée à maints égards par Denis Diderot, Heinrich von Kleist et Georg Büchner. Le drame moderne serait donc « crisique et critique », comme le rappelle Sarrazac, qui cependant prend ses distances par rapport à l'analyse de Szondi, celui-ci y voyant un processus dialectique qui, après une période de transition constituée d'expériences formelles, devrait aboutir à une nouvelle forme esthétique. Il suggère au contraire « […] l'idée d'une crise *sans fin,* aux deux sens du vocable. D'une crise permanente ; d'une crise sans solution, sans horizon préétabli. D'une crise tout en imprévisibles lignes de fuite » (2001 : 13). Et cette position vaut pour le drame moderne et contemporain, ces deux moments esthétiques étant pensés à l'aune de cette crise sans fin. Dans son introduction au second volet de la recherche sur le drame moderne et contemporain, Jean-Pierre Ryngaert explique le choix du titre de l'ouvrage collectif, soit *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise* (2002) :

> Nous posons ici que la crise est une situation paroxystique dont on sort transformé, un passage dont il s'agit de mesurer les effets bénéfiques et les conséquences, qui ne sont pas pour autant ou nécessairement des solutions. On peut également

> entendre dans le titre « l'avenir d'une crise » une sorte de pari optimiste sur le futur, un accueil du foisonnement récent des écritures, un rappel de l'importance des écrivains de théâtre et des poètes (2002 : 8),

tout en posant un regard critique sur divers aspects de ces dramaturgies, ajoute-t-il, soulignant ainsi la nécessité d'une réflexion sur la valeur de la diversité de ces formes. Ainsi y a-t-il une légère nuance entre la position des deux auteurs : soit la crise est sans finalité et permanente, soit elle correspond à un passage bénéfique au cours duquel s'opèrent des métamorphoses esthétiques essentielles et revitalisantes. En fait, le concept de crise, fructueux concernant le drame moderne – qui est critique à l'égard du drame absolu –, n'est peut-être pas aussi juste pour penser la forme contemporaine, parce qu'il sous-entend inévitablement l'idée de déconstruction de formes antérieures, et inféode ainsi encore la forme contemporaine au canon du genre dramatique. Ce qui oblige à une description par la négative, comme le rappelle encore Ryngaert, évoquant une série d'études qui ont cherché à « […] caractériser les œuvres par ce qui leur manque, par leurs écarts avec les normes existantes » (2002 : 9). Il ne va pas de soi que les œuvres récentes aient pour référent principal le drame absolu. D'autant que cela supposerait un processus de changement marqué par une logique progressive qui soit amène à penser le drame contemporain en continuité avec sa forme moderne, et donc par rapport à la crise du drame absolu que le contemporain exacerberait dans des esthétiques plus radicales ; soit suppose que l'écriture contemporaine met en crise la forme moderne, opérant une rupture avec ce qui la précède plus immédiatement. En ce sens, le concept de crise limite la réflexion au cercle restreint et endogène du genre : les transformations relèveraient uniquement de la dynamique historique propre au dramatique.

En fait, le problème, à mon sens, vient du fait que sur le plan de la poétique, la forme contemporaine n'est pas simplement une esthétique en rupture ou en continuité avec le drame absolu et moderne. Je voudrais, pour développer cette idée, prendre

appui sur une analogie avec la réflexion actuelle en art contemporain. Dans un article intitulé « Du moderne au contemporain. Deux versions de l'interdisciplinarité », Patrice Loubier suggère l'idée que l'avènement de l'art contemporain témoignerait de la *superposition* d'un paradigme à un autre plutôt que de sa succession. Ainsi, le contemporain ne serait pas entendu comme seule périodisation, mais comme un « […] régime de création foncièrement distinct de la modernité qui l'a précédé » (2001 : 23). Distinct, mais qui se superpose à la dynamique de la modernité plutôt qu'il ne la met en crise, en déplaçant son rapport au médium, à la forme et au monde :

> Et si la modernité a consisté notamment à distinguer les arts du champ de la praxis en hypostasiant leurs langages respectifs, c'est-à-dire en accordant aux qualités formelles une prévalence épistémologique, le régime de création contemporain, lui, favorise bien au contraire une définition pragmatique où l'art se fond de nouveau au monde, redevenant manière d'investir le réel, d'interagir et de transiger avec lui (2001 : 23).

Transposée dans le champ de la dramaturgie, cette proposition a l'intérêt de souligner le fait que le contemporain n'évince pas le moderne, mais qu'il met en place une dynamique moins formaliste, c'est-à-dire, ici, affranchie d'une déconstruction du drame absolu, en privilégiant une approche pragmatique, qui paraît emprunter deux axes principaux. Le premier concerne l'investigation du réel, ce qui rejoint le questionnement ouvert par Ryngaert à propos des œuvres contemporaines : « Nous nous demanderons comment, échappant aux expérimentations purement formelles, des œuvres construisent un discours sur le monde […] » (2002 : 9), façon d'affirmer l'éloignement du formalisme propre à la modernité, pour privilégier des expérimentations poétiques liées à l'exploration de nouveaux champs perceptifs. Le second axe pragmatique met l'accent sur le fait qu'il ne s'agit plus d'écrire par rapport au genre dramatique, mais d'écrire *pour une scène,* peu importe la forme que prendra cette

écriture, l'horizon concret de toute écriture dramatique devenant cette scène à venir.

Ces deux axes entraînent un déplacement au sein même de l'écriture dramatique : les textes contemporains sont imprégnés d'autres modèles de représentation du réel (au sens large du terme et non simplement « réaliste ») ; il s'agit de fabriquer des représentations du monde plutôt que des histoires, ce qui suscite des changements assez radicaux dans la poétique des œuvres.

LE CONTEMPORAIN EN QUESTION

Sarrazac a raison de dire qu'il s'agit d'une esthétique (que je substitue au mot *crise*) « en lignes de fuite », a-canonique par excellence : le contemporain recherche « la forme la plus libre qui soit », sans se positionner par rapport au genre dramatique. En ce sens, je proposerais un autre terme que celui de *crise* pour désigner la dynamique du contemporain : celui de *devenir* de la forme dramatique, terme que j'emprunte à Gilles Deleuze et qui entre en résonance avec la conception du drame contemporain que j'essaie de développer en empruntant diverses voies de traverse. Dans un texte intitulé « Un manifeste en moins », qui accompagne la publication de *Richard III* de Carmelo Bene, il écrit :

> Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. Ce n'est pas un hasard que la plus grande vitesse est au milieu. Les gens rêvent souvent de commencer ou recommencer à zéro ; et aussi ils ont peur de là où ils vont arriver, de leur point de chute. Ils pensent en termes d'avenir ou de passé, mais le passé et même l'avenir, c'est de l'*histoire*. Ce qui compte au contraire, c'est le devenir : devenir-révolutionnaire, et pas l'avenir ou le passé de la révolution. […] C'est au milieu qu'il a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n'est pas une moyenne, mais au contraire un excès. C'est par le milieu que les choses poussent (1979 : 95).

Ainsi, le devenir de la forme dramatique serait à distinguer de son avenir, car son travail consisterait à constamment faire varier

la forme, une « […] variation [qui] ne cesse pas elle-même de varier, c'est-à-dire qu'elle passe effectivement par de nouveaux chemins toujours inattendus » (1979 : 126), cette variation perpétuelle s'opposant à l'invariant autoritaire de la forme étalon. Le devenir est l'intensité du milieu en mouvement opposée à la progression vers un avenir : « Or le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est ce par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif » (1979 : 95-96). Ainsi, la dynamique du contemporain, pensée sur le plan du devenir, pourrait être envisagée comme ce qui est à contretemps de son présent, ce qui ne se laisse pas cadrer. Une notion relative et paradoxale, qui correspondrait à « ce qui est de son temps », l'actuel, tout en étant intempestif et anhistorique. Comme l'écrit Henri Meschonnic, le contemporain peut aussi relever « […] d'un partage de valeurs qui ne sont pas du même temps, mais que le partage rend présentes pour un sujet » (1988 : 130). Aussi, le présent du contemporain serait le fait (ou l'effet) d'un sujet percevant une forme sensible. Chose certaine, le contemporain est une notion instable, difficile à saisir de façon définitive, parce qu'elle est peut-être la dynamique de la variation, et donc du devenir absolu. C'est pourquoi penser le drame contemporain comme une esthétique succédant au drame moderne risque d'annuler sa force intempestive qui, à mon sens, fait tout son intérêt. Au contraire, considérer le contemporain comme une dynamique intensive travaillant le devenir de la forme dramatique, en la faisant varier à l'infini (ce qui est différent de la dynamique travaillant à mettre en crise le drame absolu), permet d'accepter la part fuyante et insaisissable de la notion (et d'éviter d'en arriver à parler d'extrême contemporain pour signifier le « dépassement » d'une forme par une autre plus récente). Le contemporain, s'il est de son temps (car il advient dans le présent de sujets, il est coprésence d'une forme et d'une sensibilité), n'est pas seulement chronologique (même si on ne peut complètement exclure cet aspect), il est un surgissement en excès ou en retrait par rapport à sa forme (ici dramatique), il la

fait sortir violemment de ses frontières, il est une forme en fuite, le devenir absolu de la forme dramatique.

On pourrait pousser un peu plus loin la question de la contemporanéité du drame et l'appréhender comme la voie expérimentale de l'écriture dramatique, qui s'opposerait aux résistances du genre, et qui tenterait de réactiver une liberté de forme, de langage, visant à réinvestir autrement le réel, ou encore, à expérimenter à partir de lui. Ainsi, le contemporain en dramaturgie se distinguerait de l'esthétique du drame moderne en ce qu'il ne se situerait pas dans le champ des explorations formalistes de ce dernier et qu'il ne se penserait pas en fonction du drame absolu. Ce qui le fait se succéder au moderne, mais dans les faits, sa dynamique s'y superpose, car elle apparaît en amont de la frontière de 1980, tout en se développant peut-être avec plus d'intensité à partir de ce moment. Le contemporain travaille le devenir de la forme dramatique à divers moments, il en serait la pointe expérimentale qui fuit et disparaît dès que la forme se cristallise en une sorte d'étalon majoritaire. Mais il ne s'agit pas d'une dynamique de table rase, propre à l'avant-garde ; au contraire, il ferait communiquer des temps les plus différents entre eux, de façon souvent anachronique, créant des conflagrations inédites de formes.

VARIATIONS DU DRAME CONTEMPORAIN

À partir du moment où l'on considère le contemporain comme une dynamique qui fait varier la forme dramatique de façon excessive voire intempestive, quitte à la faire sortir d'elle-même, il devient difficile d'envisager le drame contemporain de façon uniquement chronologique. Sa dynamique relèverait plutôt de l'entre-temps et de la discontinuité ; c'est à une autre logique temporelle que nous invite la forme contemporaine, qui fait irruption par battements : des textes développent ponctuellement des configurations inattendues, à contre-courant des formes majeures, faisant varier subitement la forme dramatique, qu'elle soit absolue ou moderne. Au point où certains d'entre eux

ne seront pas reçus ou « lisibles » dans l'immédiat, et un effet de décalage les rendra ultérieurement contemporains pour des lecteurs ou spectateurs[3]. Ce qui souligne encore le fait que la notion de contemporain ne se réduit pas seulement à de « l'actuel » et à ce qui relève du présent immédiat ; son actualité est toujours un effet de lecture fondé sur la façon dont un texte travaille le devenir du dramatique, en le dessaisissant de sa forme propre ou en le débordant. Aussi, un texte peut rester longtemps contemporain pour des lecteurs, alors que d'autres passeront à l'histoire (ce qui n'empêche pas des relectures actualisées). De même qu'il est difficile d'envisager la dramaturgie contemporaine de façon uniquement chronologique, il paraît tout aussi risqué d'établir des corpus d'auteurs contemporains, car un même auteur peut avoir écrit des textes de différentes natures. C'est la singularité absolue de tel ou tel texte qui importe plutôt que l'œuvre entière d'un auteur.

Prenons l'exemple de la pièce *Comédie* de Samuel Beckett ([1963] 1972). Elle met en place un dispositif dramatique absolument expérimental, en ce qu'elle introduit des variations radicales dans le dialogue dramatique. Il ne s'agit pas d'une œuvre qui s'emploie à casser la forme absolue du dialogue ni à la moderniser, mais bien d'un texte-limite qui échappe au genre dramatique, tout en le redynamisant. Avec *Comédie,* Beckett n'instaure pas une nouvelle forme dialoguée, il l'ouvre plutôt en son cœur et expérimente à partir d'elle, sans en faire ensuite un « nouveau » principe d'écriture dramatique. Trois éléments majeurs caractérisent l'organisation de la pièce : la parole des trois personnages (nommés F1, F2 et H) est extorquée par un

3. La dramaturgie de Gertrude Stein (et non sa littérature) constitue un bon exemple de ce phénomène : écrite dans les années 1920 et 1930, elle ne sera découverte, lue et jouée que dans les années 1950 et surtout 1960, par l'avant-garde américaine (les metteurs en scène Richard Foreman et Bob Wilson). Son théâtre absolument atypique, qui ne répond pas aux canons du genre dramatique, continue d'inspirer metteurs en scène et écrivains de théâtre (parmi lesquels certainement Michel Vinaver, qui a repris sa notion de pièce paysage).

projecteur qui se braque sur leur visage ; leur parole est simultanée quand la lumière apparaît sur les trois visages ; les tours de parole, donnés par le projecteur, alternent ensuite d'une voix à l'autre et font entendre le récit de chacun sur une histoire commune (qui s'amorce avec le motif éculé du trio entre la femme, le mari et l'amante). Beckett fait ainsi subir des variations inédites au (mélo)drame, en faisant communiquer des formes hétéroclites : une situation héritée d'un cliché littéraire et théâtral, une inscription quasi cinématographique de ce qu'on pourrait nommer un « projecteur-monteur » et de faux dialogues, constitués par le montage de récits subjectifs, chaque voix parlant pour elle-même. Ainsi faudrait-il parler de voix plutôt que de personnages, qu'un œil mécanique fait entendre en braquant sa lumière sur leur visage sans corps (lesquels sont non seulement laissés dans le noir mais confinés dans des jarres). Ce projecteur fait figure de monteur, il est le sujet rhapsodique, tel que le définit Sarrazac[4], qui coud ensemble, rapièce les morceaux de récits, les faisant alterner selon une logique qui lui appartient, et qui ne vise nullement une continuité entre les paroles : au contraire, celles-ci sont abruptement coupées, et l'on passe d'un point de vue à l'autre sans transition. L'effet d'un tel dispositif est de créer une sorte de dialogue au second degré : les voix évoquent, chacune pour elle-même (sur le mode du soliloque), une situation commune, le montage de ces récits solitaires multipliant les points de vue sur la situation. Il n'y a pas de dialogue, mais alternance des voix, des récits, qui fait apparaître les écarts de perception, les incompréhensions, les malentendus qui cimentent ce trio, tout comme elle crée du sens par effet de résonance entre les paroles ainsi montées par le projecteur. Projecteur qui peut être vu comme la marque visible du sujet écrivant, œil silencieux mais actif de l'auteur-monteur qui détermine l'agencement des morceaux narratifs.

4. Il a lancé ce concept dans son ouvrage *L'avenir du drame,* au début des années 1980, pour désigner une écriture fondée sur le montage de morceaux hétéroclites (dramatique, épique, lyrique), qui laisse entendre une voix rhapsodique, celle de l'instance narratrice ou voix du monteur.

Le dispositif dramatisant imaginé par Beckett, en 1963, demeure d'une absolue contemporanéité pour le lecteur[5], car il renvoie à une série de variations qui, étrangement, caractérisent nombre de dialogues théâtraux actuels. Il est précurseur de ce qu'on nomme aujourd'hui le dialogue des monologues, omniprésent dans les écritures dramatiques de Jean-Luc Lagarce (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*), de Daniel Danis (*Celle-là, Cendres de cailloux, Le langue-à-langue des chiens de roche*) ou de Roland Schimmelpfennig (*Une nuit arabe*). Ces textes ne font plus dialoguer directement les personnages, mais effectuent des montages de paroles ou de pensées intimes, autour d'une situation commune. Mais si le texte de Beckett paraît annoncer une forme qui deviendra un étalon de l'écriture à partir des années 1990, il présente une forme unique, singulière, qui échappe à tout cadre poétique par sa plus grande radicalité expérimentale.

L'effet de lecture de *Comédie* de Beckett demeure contemporain, dans la mesure où son dispositif dramatique continue d'en faire un texte qui a repoussé les limites d'une forme aujourd'hui présente dans plusieurs écritures. En effet, parmi les variations que l'on peut observer dans les pièces récentes, on retrouve des textes où la forme dramatique paraît se déplacer du côté du récit, de la narration et du dialogue narratif ou de monologues. Dans un article fort stimulant, portant sur le dialogue contemporain, Joseph Danan avance l'hypothèse selon laquelle

> […] pour résister, voire pour survivre, le dialogue a dû développer en quelque sorte des anticorps ; inscrire dans sa texture même les germes de ce dont il subit les assauts et qui le nie en tant que dialogue (monologue, récit, drame sans paroles…), pour en produire de nouvelles formes – éventuellement tératologiques (2005 : 46).

5. À la différence, me semble-t-il, de textes comme *En attendant Godot* ou *Fin de partie* qui, s'ils ont préservé tout leur intérêt dramaturgique, n'en demeurent pas moins des œuvres marquées historiquement.

Certains textes, travaillant à la lisère du dramatique, expérimentent de nouvelles dynamiques dramatisantes qui sont autant de façons d'explorer et de dire autrement le réel.

La pièce *Une nuit arabe* (2000) de Schimmelpfennig, à laquelle il a été fait allusion plus haut, constitue une modification intéressante dans le champ de ces dialogues narratifs qui se sont développés dans les années 1990. Encore une fois, ce n'est pas tout l'œuvre de l'auteur mais bien ce texte particulier qui présente une composition repoussant un peu plus la limite de ces dialogues de soliloques. La pièce paraît participer de la dynamique du contemporain, dans la mesure où elle fait varier de façon inattendue la variation plus ou moins instituée du dialogue narratif. Ainsi en travaille-t-elle le devenir, d'autant qu'elle convoque une forme ancienne, inspirée des récits ou des contes à relais comme celui des *Mille et une nuits,* et un mode de composition fondé sur la dissociation rhapsodique des voix en jeu. Le devenir qui est, comme le définit Deleuze, l'excès qui jaillit du milieu (ici au cœur de cette forme du dialogue des monologues), fait communiquer les temps les plus différents entre eux ; c'est ce qui se produit dans *Une nuit arabe,* qui allie une forme héritée du conte oriental à une autre qui déborde la zone circonscrite par le dialogue narratif, en faisant advenir une écriture imprévue, entre deux temps, entre deux modes de composition.

La pièce de Schimmelpfennig agence les répliques de façon à mélanger deux modalités distinctes : l'une s'apparente à une parole narrative, elle oscille entre la description didascalique et le commentaire, l'autre relève du dialogue :

FATIMA

L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Ouvrir la porte avec trois sacs en plastique à la main, ce n'est pas simple. Ça ne marche pas.

LEMONNIER

Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA

Ma clé tombe, mais du coude j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER

Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.

Je peux vous aider ?

FATIMA

Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ? ([2000] 2002 : 11-12)

Cet extrait du début de la pièce fait état du montage des voix qui se situent dans un entre-deux : chaque personnage rend compte de sa pensée intérieure, mais celle-ci est essentiellement descriptive et paraît prendre en charge la fonction habituellement dévolue aux didascalies. Elle est à la fois description de ses propres actions et commentaire sur la situation de l'autre personnage ; cette parole narrative est tressée avec des interactions dialogiques, comme l'illustre encore ce bref échange :

LEMONNIER

Votre clé est toujours dans la serrure. Je sors la clé et je la tends à Mademoiselle Mansour.

FATIMA

Il me tend la clé, que je coince d'un doigt entre les sacs. Encore merci, et pour cette histoire d'eau disparue, n'hésitez pas à repasser ([2000] 2002 : 14).

On se retrouve devant ce que Sarrazac nomme un sujet clivé : à la fois dramatique, c'est-à-dire personnage prenant part au présent d'une action, et personnage devenant témoin de cette situation, témoin qui commente et décrit ses gestes, ses états comme ce qu'il observe autour de lui. Mais cette parole narrative ne correspond pas à celle d'un soliloque qui donnerait accès au flux de conscience du personnage, qui en creuserait les sillons en

nous donnant à entendre une intériorité – comme on le trouve souvent dans les dialogues de monologues ou de soliloques polyphoniques[6]. Au contraire, elle se situe dans l'interface entre la conscience et le monde, comme si elle tentait de rendre compte, de façon transparente, de tout ce qui traverse l'espace perceptif et mental du personnage, de tout ce que l'œil voit, perçoit, enregistre, accompagné des commentaires que ces perceptions génèrent. La parole ne compose pas une intériorité psychique au personnage (c'est une parole sans fond, plutôt descriptive), mais elle agit comme une caméra subjective, car elle donne à voir l'extériorité des situations et des lieux, selon le point de vue de chaque personnage.

La parole, donc, commente et décrit les petites actions des personnages au moment même où ils les font. Ce commentaire sur la situation est souvent dédoublé par le commentaire et le point de vue de l'autre personnage sur la même action, ce qui crée un étirement ou une suspension du temps, que l'on pourrait rapprocher d'un ralenti perceptif. Un autre rythme se met en place, distinct de celui d'une action dramatique. Les paroles-commentaires se relaient de façon à tisser un montage rythmique au sein duquel l'action est générée par des mouvements perceptifs et des jeux d'écho entre les diverses situations et visions de chacun. La fin de la pièce est, à cet égard, particulièrement éloquente : elle effectue un montage des paroles de personnages vivant des situations différentes. Lemonnier et Vanina sont ensemble sur le balcon ; Karpati est emprisonné dans la bouteille de cognac qui vient d'être précipitée dans le vide par Vanina ; Fatima, comme ensorcelée, s'apprête à assassiner Khalil, son amant qui est dans un appartement au quatrième étage.

---

6. Les deux termes désignent des formes semblables, dans lesquelles les personnages parlent seuls et où le montage des paroles individuelles crée un dialogue au second degré. Le soliloque polyphonique met davantage l'accent sur une certaine choralité présente dans le montage. Cela dit, on pourrait aussi distinguer la forme du monologue de celle du soliloque, le premier renvoyant à de la pensée en acte et le second à un flux de conscience moins ordonné.

KARPATI

Sixième étage. Sur le balcon, une femme qui hurle à la lune. Le pavé se rapproche à toute allure. En même temps, tout va très lentement.

LEMONNIER

Elle est debout devant moi, tout près.

VANINA

Je suis tout près de lui.

FATIMA

Je suis debout derrière eux. Ils ne me voient pas.

KARPATI

Cinquième étage. Sur le balcon, une femme qui hurle à la lune. Les lumières des fenêtres se transforment en stries.

LEMONNIER

J'ose à peine respirer.

VANINA

Je pose doucement ma main sur sa poitrine.

KHALIL

Une horloge de cuisine fait tic-tac. Des aimants de toutes les couleurs décorent la porte du frigo.

LEMONNIER

Elle pose prudemment ses mains sur ma poitrine.

FATIMA

Je lui enfonce le couteau dans le dos.

KHALIL

Elle hurle. Qu'est-ce que c'est ? Du sang sur son visage.

KARPATI

Quatrième étage. Une femme poignarde un homme. Du sang sur la vitre ([2000] 2002 : 73).

Le montage est fondé sur un agencement rythmique des paroles (effets de tempo, de répétition, de contrepoint), qui fait bouger

les différentes scènes comme une seule, créant un effet de tourbillon perceptif pour le lecteur.

Si, dans *Comédie* de Beckett, on avait cet œil-projecteur extérieur qui déterminait le montage des paroles soliloquées, ici, l'œil se fait caméra subjective et le montage des multiples voix et regards tente de recréer la collision souvent silencieuse entre les espaces de perception des êtres. Ces deux pièces me paraissent emblématiques de la dynamique du contemporain, en ce qu'elles expérimentent librement à partir de la forme dramatique, en repoussant les limites du dialogue, afin de donner à voir et à sentir le réel autrement. D'autres textes auraient pu être cités en exemple, comme *La demande d'emploi* de Vinaver qui, publiée en 1973, demeure une œuvre inépuisable : elle présente un agencement dialogué fondé sur la disjonction entre les paroles des personnages et les situations :

> WALLACE. Vous êtes né le 14 juin 1927 à Madagascar
>
> LOUISE. Chéri
>
> FAGE. J'ai physiquement
>
> WALLACE. C'est évident
>
> LOUISE. Quelle heure est-il ?
>
> NATHALIE. Papa ne me fais pas ça à moi (1973 : 9).

La forme du texte présente un écheveau de répliques souvent inachevées au sein duquel le lecteur doit se frayer un chemin comme dans un labyrinthe, en tirant et en nouant des fils de façon à créer son propre montage. La pièce *Manque* de la Britannique Sarah Kane fait subir un autre type de variation au dialogue atomisé :

> C Tu es tombé amoureux de quelqu'un qui n'existe pas.
>
> A C'est affreux.
>
> B T'es sérieux.
>
> M Oh oui.

A Qu'est-ce que tu veux ?

C Mourir.

B Dormir.

M Rien d'autre.

A Et le chauffeur du bus perd les pédales, arrête son bus au milieu de la voie, sort de sa cabine, se déshabille et descend la rue, son joli petit cul rutilant au soleil ([1998] 1999 : 13).

Ce texte présente des suites de répliques qui ne se répondent pas selon la logique de continuité du dialogue, mais dont l'organisation crée, à un second degré, un flux continu faisant entendre la voix d'un autre sujet qui traverserait toutes ces voix. Cette instance crée le corps poétique du texte, ou fait du texte un corps, en le rythmant de sa pulsion : sujet dissocié, désincarné, écartelé par ce qui le déchire de l'intérieur comme de l'extérieur. Les pièces de Vinaver et de Kane font entendre des fragments hétérogènes de voix dont l'organisation révèle progressivement ce que l'on pourrait nommer un « paysage mental » : le lecteur est invité à plonger au cœur de l'expérience du monde telle que filtrée, vécue, perçue par cette instance, ce corps textuel surplombant les répliques. Les voix ainsi atomisées sont celles d'un sujet rhapsodique, et le flux rythmique qui se fait entendre, celui de sa conscience. Ces textes explorent ainsi le réel par d'autres voies, multipliant les points de vue à partir desquels il peut être évoqué. Situés à la lisière du genre dramatique, ils travaillent moins à déconstruire le drame moderne ou absolu (dont ce n'est pas nécessairement l'horizon d'écriture – car il ne s'agit pas d'expérimentations purement formelles) qu'à trouver une façon de transiger autrement avec le réel, afin de nommer à nouveau les choses, ce qui a pour effet de déplacer le regard du lecteur, en faisant vaciller ses repères habituels. Ce sont aussi des œuvres qui opposent une certaine résistance à leur devenir scénique, car elles déplacent les cadres habituels de la représentation dramatique.

En pointant le fait que ce sont certaines œuvres, publiées en amont et en aval de la frontière de 1980, qui font bouger, varier

la forme dramatique en cherchant à l'expulser d'elle-même de manière intempestive, j'ai cherché à souligner le fait que la notion de contemporain, dans le champ de la dramaturgie, ne se réduit pas à ce qui est écrit depuis 1980, ni à des expérimentations formelles fondées sur une déconstruction du drame moderne. La dynamique du contemporain apparaît chaque fois qu'une variation travaille le devenir de la forme dramatique en la dessaisissant d'elle-même, et elle s'affaiblit lorsque celle-ci se cristallise en une poétique.

BIBLIOGRAPHIE

BECKETT, Samuel ([1963] 1972), *Comédie,* Paris, Éditions de Minuit.

BENJAMIN, Walter ([1936] 2000), « Le conteur », dans *Œuvres III,* Paris, Gallimard, p. 114-151.

DANAN, Joseph (2005), « Les maladies du dialogue de théâtre », *Études théâtrales,* nº 33, p. 46-53.

DELEUZE, Gilles (1979), « Un manifeste de moins », dans Carmelo BENE et Gilles DELEUZE, *Superpositions,* Paris, Éditions de Minuit.

KANE, Sarah ([1998] 1999), *Manque,* Paris, L'Arche.

LOUBIER, Patrice (2001), « Deux versions de l'interdisciplinarité », dans Lynn HUGUES et Marie-Josée LAFORTUNE (dir.), *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain,* Montréal, Optica, p. 22-29.

MAETERLINCK, Maurice ([1896] 1999), « Le tragique quotidien », dans *Œuvres I. Poésies et essais,* Paris, Éditions Complexe, p. 487-494.

MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité modernité,* Paris, Gallimard.

RYNGAERT, Jean-Pierre, et Joseph DANAN (2002), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise,* Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales. (Coll. « Études théâtrales », nos 24-25.)

SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche,* Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales. (Coll. « Études théâtrales », nº 22.)

SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame,* Paris, Circé Poche.

SCHIMMELPFENNIG, Roland ([2000] 2002), *Une nuit arabe,* Paris, L'Arche.

STRINDBERG, August ([1889] 1990), « Préface », dans *Mademoiselle Julie,* Arles, Actes Sud, [non paginé].

SZONDI, Peter ([1956] 1983), *Théorie du drame moderne (1880-1950),* Lausanne, L'Âge d'Homme.

VINAVER, Michel (1973), *La demande d'emploi,* Paris, L'Arche.

LE GOÛT DES FEMMES LAIDES DE RICHARD MILLET. UNE CHIRURGIE ESTHÉTIQUE

(LECTURE D'UNE PHRASE DE RICHARD MILLET)

Simon Auclair

Le roman *Le goût des femmes laides* de Richard Millet laisse perplexe. En deçà de sa joviale fraîcheur s'entrechoquent de rudes constats, écorchant certaines tendances du romanesque contemporain, dénonçant ses carences incessamment reproduites et devenues, bien vite, complaisances.

Certes, le roman de Millet apparaît fragile dans sa conformation, précaire dans son unicité, en ce qu'il lie contrastes et considérations divergentes. La tension qui s'y crée, par exemple, entre la laideur du fond et la beauté du style, entre la matité d'une vie narrée et la mouvance truculente de sa narration, entre, enfin, la *contemporanéité* de la préoccupation, du projet, et l'apparente vétusté des moyens utilisés pour y parvenir, vient savamment en perturber la lecture. Or, serait-il possible de réduire cette ostensible fracture et d'y trouver, plutôt qu'un prétexte d'incohérence, le mortier élémentaire de l'œuvre ? Serait-il juste de la juger uniquement ancrée dans une esthétique vieillotte, moribonde, dépassée ; de croire que, traitant de problèmes littéraires actuels, elle s'est maladroitement cantonnée dans une mimésis morte et enterrée ?

Ces questions soulevées, il conviendrait d'examiner plus minutieusement le roman de Millet. Aussi tâcherons-nous en premier lieu de repérer, dans l'échantillon d'une phrase, tout ce qui fait la franche contemporanéité du texte de Millet : nous y observerons succinctement comment le narrateur milletien remanie, voire entortille, la temporalité de son histoire personnelle, semblant ainsi s'ancrer dans l'une des problématiques chères au contemporain (celle, faute de mieux la nommer, d'une certaine *délinéarisation* narrative) et postuler, par le fait même, un rapport *actif* à son histoire, une vision du rôle de la littérature. En seconde partie, nous nous attarderons d'abord dans l'exploration de ce que suggère ce rapport actif, c'est-à-dire une préoccupation tout à fait actuelle ; puis nous remarquerons que le narrateur ne renie pas pour autant une vaste histoire littéraire, une esthétique XVIII^e^ siècle depuis des lustres déclassée, et dont il usera afin d'atteindre son but. De la combinaison de ces deux considérations, nous verrons naître une étrange dualité, manifestation peut-être de ce que Dominique Viart nomme *double-bind,* phénomène alliant à la fois chez Millet un engagement virulent dans la littérature vivante et actuelle, et l'invocation essentielle d'un passé littéraire exemplaire. En troisième partie, nous soupçonnerons que cette invocation du XVIII^e^ siècle cache beaucoup plus que la simple idée de noblesse, porte en elle une esthétique autre, parodique, venant charger le roman d'une deuxième lecture, venant discréditer en apparence la volonté première du narrateur. Notre conclusion, pourtant, tâchera de concilier nos deux propositions (noblesse et parodie), ne voyant pas dans cette double invocation une scission irrémédiable.

LA PHRASE

La phrase de Millet possède une admirable propension à l'allongement. Afin de mieux en comprendre la temporalité débridée, le mécanisme amphigourique, nous nous proposons ici de décortiquer un extrait du texte de manière vaguement barthienne. Notre choix s'est porté sur une seule phrase s'étirant des

pages 187 à 189, et jugée représentative de l'ensemble du roman par sa teneur, son propos et son étirement autant spatial que temporel (voir annexe). Loin d'être définitives, nos constatations seront, avouons-le, très orientées. Nous concentrerons notre attention exclusivement sur le caractère temporel de la phrase, sur les analepses et prolepses qui l'articulent, les verbes qui la forment, les dérapages chronologiques (toujours contrôlés) qui la jalonnent. Notre but ne sera pas d'être exhaustif, mais bien plutôt de rendre saillante, visible, la confusion temporelle qui règne dans le récit du narrateur, d'en repérer les indices, et ce, avant d'en expliquer certains mécanismes.

La phrase observée naît d'un premier rendez-vous entre le narrateur et une femme nommée Audrey Leroux. Lors de cette rencontre, alors qu'ils sont attablés au restaurant, Audrey pose sa main sur celle du narrateur. Ce simple geste est le point de départ d'une phrase qui se développe sur trois pages. Celle-ci s'articule autour de trois événements charnières, ou actions centrales, à partir desquels se désaxe la temporalité initiale : 1- la main d'Audrey posée sur celle du narrateur, 2- une première nuit d'amour entre le narrateur et Audrey, 3- une rencontre entre le narrateur et une gitane. Nous choisissons ces trois événements, parmi quelques autres, car c'est à partir d'eux que fusent successivement la majorité (pour ne pas dire la totalité) des bonds temporels.

La *main sur la main* est, dès le début de la phrase, un événement fui de manière proleptique, c'est-à-dire *vers l'avant* : « Plus tard, beaucoup plus tard, non pas dans la nuit qui a suivi, mais deux mois après notre rencontre […] ». Ainsi, dès lors qu'une action se concrétise dans le présent du récit, pendant le rendez-vous, le narrateur l'évite en même temps qu'il s'en sert pour hypertrophier sa phrase, faire une digression. Ce détournement du regard, de la mémoire, est constant chez le narrateur, qui semble toujours fuir, en premier lieu, un événement pour un autre, n'osant s'y replonger parfaitement, en décrire les détails, y *fixer* son écriture. Dans le cas présent, cette déviation se fait au

profit d'une ultérieure nuit d'amour, la première, entre Audrey et le narrateur.

Or, cette seconde « péripétie » nocturne devient elle aussi victime de l'incapacité du narrateur de *tenir en place,* de narrer particulièrement le moment qu'il invoque. Aussi est-elle écartée à son tour, en quelque sorte, d'abord par l'ajournement constant de son *actualisation,* que lui imposent maintes analepses. En effet, une suite impressionnante de retardements ne cesse d'occulter l'action racontée et, davantage, finit par oblitérer l'événement : le « me voir autrement » chargé de tensions génésiques est ouaté par « avait-elle précisé dans le message qu'elle avait laissé sur mon téléphone mobile » ; de même le bref « se donnant à moi » se voit édulcoré par la réflexion mémorielle « comme je n'avais encore vu aucune femme le faire » ; en outre, le timide « se déshabillant »[1] est masqué par le « que j'avais toujours follement espéré et vainement attendu ». Ces deux dernières analepses, en outre, renvoient dans le cadre du roman, plus encore qu'à un moment ponctuel, à toute l'histoire passée du narrateur, et donc suggèrent une fuite plus vaste encore.

Jamais la nuit d'amour n'est écrite de front et, toujours, le narrateur s'en écarte, en diffère le *traitement*. Aussi, dès qu'il semble impossible pour le narrateur de retarder davantage l'action (ses analepses se faisant de plus en plus « courtes », sa marge de manœuvre se rapetissant et sa technique même le piégeant, le coinçant vers l'imminence de l'événement), celui-ci s'échappe en effectuant une plus importante analepse, ramenant l'action avant même la scène du rendez-vous, non pas dans une déclaration couvrant la vaste étendue de sa vie passée, mais bien dans la mention d'un événement ponctuel très lointain qui, par sa circonscription liminaire dans le temps (du moins, avant que le narrateur n'y drageonne de ses remémorations, ne le dissolve

1. Celui-ci discrédite déjà en lui-même l'actualisation du « se donnant à moi » : alors que la phrase donne au moins un instant l'impression de l'action en cours, nous apprenons vite que nous n'en sommes pas là, et qu'Audrey n'est pas *encore* nue ; mais peut-être assistons-nous ici, même dans ce qui se rapproche le plus de l'événement narré, à une légère analepse *retardatrice*.

dans ses sauts temporels), lui offre une base d'où recommencer ses digressions, brouillant davantage encore la temporalité de la phrase : « avant notre premier rendez-vous, me faisant aborder par une vieille gitane ».

La rencontre du narrateur et de la gitane s'impose dès lors comme le point à partir duquel s'effectuent les analepses subséquentes. Une fois de plus, l'événement n'est jamais pris à bras-le-corps. D'emblée, un flou temporel s'installe dans la prédiction de la gitane : « beaucoup de femmes, notamment deux qui se partageaient ou allaient se partager mon cœur ». Ces deux conjugaisons à l'imparfait entraînent dans le contexte une confusion des trois temps du verbe (laissons de côté, pour l'instant, les théories de l'énonciation). Les femmes se partageaient-elles le cœur du narrateur avant sa rencontre avec la gitane, pendant, après ?

Ensuite se multiplient des sauts temporels infimes, rapprochés et rapides. Citons en exemple ce court extrait : « qu'il se passerait quelque chose avec l'inconnue qui avait nom Audrey Leroux, et que, avec les dispositions au larcin propres à sa race, comme on disait à Siom, la vieille femme » (2005 : 188). La phrase effectue en premier lieu un grand bond en avant, un retour proleptique, en quelque sorte, à la scène de la nuit d'amour ou de la main posée sur la main (le *quelque chose* ne permet guère de trancher). Elle revient ensuite immédiatement vers l'arrière, avec les dispositions au larcin propre à sa race qui renvoie à la gitane, mais ne fera qu'y sautiller un bref instant avant de reculer davantage encore dans le temps, avec le « comme on disait à Siom » qui rappelle le village où le narrateur a vécu son enfance. Plus en aval dans la phrase, le narrateur retourne à la gitane (« la vieille femme ») et tente, pour la première fois, d'aborder franchement un événement.

Sa tentative s'effectue par l'essai d'une description : « le plus vilain visage qui fût, sale, puant, jaunâtre, incompatible avec le prénom qu'elle me dit être le sien… ». Ici, nous assistons à l'émergence curieuse d'un passé simple (« dit »), d'un temps du récit, déclarerait Émile Benveniste, qui vient clore l'événement

dans un temps donné, une époque circonscrite et fermée, repérable et révolue. Laissons les linguistes nous en assurer : « Les formes au passé simple représentent des intervalles temporels réduits à une sorte de "point" insécable » (Maingueneau, 1993 : 45). Ainsi, le narrateur tâcherait enfin de nous *raconter* l'événement, et non plus de le rendre prétexte à des digressions temporelles, de l'utiliser en tant qu'élément ouvert propice à un jeu de réminiscences se traduisant, par rapport à la scène centrale, en *flashbacks,* en amorces, en annonces. Cette seule tentative, cependant, échoue immédiatement, trahissant plus clairement encore l'incapacité du narrateur à se fixer, ou du moins sa volonté à ne pas le faire. En effet, la présence subséquente d'un présent de l'indicatif vient immédiatement détruire la brève stabilité de la temporalité : « Sarah, un de ceux que je préfère ». Renvoyant au présent de l'énonciation, cette déclaration fait éclater le temps historique, le point défini de l'événement, pour relancer à nouveau la phrase dans l'errance temporelle.

Écourtant notre lecture, car celle-ci pourrait s'éterniser, nous remarquons plus loin dans la phrase l'apparition d'une atemporalité de moraliste : « cet incident réveillant l'espèce d'avarice sélective qui est en chacun de nous ». Après cette autre fuite, le narrateur persiste, se propulsant vers l'avant à partir de la rencontre avec la gitane, rejoignant le temps de l'écriture : « que je ne donne jamais aux pauvres » ; puis, vers une rencontre avec sa sœur se déroulant entre le premier rendez-vous avec Audrey Leroux et la rencontre de la gitane : « je m'en rendrais compte bien des jours plus tard quand j'oserais raconter l'incident à ma sœur » ; et enfin, vers son enfance à Siom : « j'avais été ramené à ce lointain jour d'avril où ma mère avait chassé de chez nous » ; triple pas de danse, donc, effectué vers l'avant, puis vers l'arrière, étourdissant le lecteur.

Cette lecture succincte, sans être exhaustive, donne néanmoins à voir toute la confusion temporelle de la phrase que tisse régulièrement le narrateur. Le décadrage temporel constant qui la structure, par rapport à l'événement jugé central, génère l'impression d'une fuite perpétuelle de l'événement, ce dernier ne

prenant jamais *présence,* n'étant jamais traité pour lui-même, sa « réalité » se voyant contournée au profit d'autres remémorations. Ce constat suggère bien le rapport singulier qu'entretient le narrateur avec sa propre histoire. Une relation des plus actives, des plus vivantes s'établirait entre le narrateur et son histoire, celui-ci venant en troubler le cours par son récit. Soutenons notre hypothèse de deux affirmations.

Il apparaît d'abord que le héros, s'adonnant à une narration ultérieure, connaît son histoire dans sa linéarité. Par exemple, le temps du futur, lors de son utilisation dans la phrase, est souvent remplacé par un prospectif, un pseudo-futur, dirait Benveniste, c'est-à-dire *allait* ou *devait* suivi de l'infinitif, ce qui pousse « à l'anticipation sur une sorte de fatalité, un avenir déjà connu du narrateur » (Maingueneau, 1993 : 38). Ainsi, sur le plan textuel même (voir « allaient se partager », etc.), certaines traces montrent que le héros connaît toute son histoire, et dans l'ordre. Or, il ne choisit pas de la raconter ainsi, mais plutôt d'en brouiller les temps, de gommer certains événements, d'en recrépir d'autres.

En outre, nous assistons dans le texte à un écrasement du temps du récit (passé simple) par celui du discours (passé composé). Certes, si, comme nous l'avons vu, surgit ponctuellement dans la phrase un passé simple tentant de circonscrire dans un temps donné un événement, cet essai de *clôture* d'une action sera rapidement discrédité par l'utilisation immédiate d'un présent de l'indicatif renvoyant au temps de l'écriture, faisant éclater la circonscription de l'événement, comme si l'on ne pouvait se résigner à sa *délimitation* temporelle. Aussi la phrase du narrateur se construit-elle surtout autour du temps du discours, du passé composé qui, supposant une relation avec un sujet d'énonciation, vient lier l'événement relaté au temps de l'écriture, entraîne donc sa *réactualisation,* son possible remaniement indiquant, en quelque sorte, qu'on y replonge.

Ainsi assistons-nous au choix d'un narrateur de ne pas raconter son histoire dans sa linéarité, puis à l'utilisation fréquente, par celui-ci, du passé composé. Devant la possibilité d'une ligne droite faite de points, le narrateur choisit plutôt le

jaillissement d'un éventail dont il serait l'artisan. Sous l'action du narrateur, l'histoire elle-même redevient active, agissante, actualisée dans le temps de l'écriture.

LA RAISON ET LE RÔLE

Or, que nous indique ce rapport actif ? Il apparaît qu'une hypothèse double puisse être soulevée, formée à la fois de la raison d'un tel rapport et, par conséquent, de son rôle.

En premier lieu, il semble que le remodelage du passé trahisse la laideur d'une vie contemporaine, faite d'instants futiles et d'événements négligeables. Si Viart déclare que le lieu du romanesque contemporain « n'est plus dans les histoires que l'on raconte […] il est dans le rapport que le sujet (narrateur ou personnage) entretient avec sa propre existence, laquelle peut, très bien, en décevoir le romanesque » (2004 : 33), il est clair que le roman lui-même corrobore à sa façon cette déclaration : « Je ne me soucie que de la vérité. Ma vérité, c'est ma laideur. À moi d'en faire de l'or » (Millet, 2005 : 80). Le rapport du sujet à sa propre existence serait donc actif par volonté d'embellissement : le narrateur, en quelque sorte, se donne la mission de rehausser, *à hauteur de roman,* ses déceptions véritables, ses petitesses. C'est de ce postulat que naît l'effort constant d'un narrateur enjolivant la laide vérité, la pâleur d'un événement pris pour lui-même, épuisant chaque réminiscence afin de gonfler la péripétie, de lui donner une figure d'importance.

Un singulier passage semble prouver à contrario cette hypothèse. Le narrateur, pour la première fois, tâche de traiter un événement pour lui-même, le regarde en face : il s'agit d'un simple coup d'œil dans le miroir. Nous assistons alors à un brusque changement de ton, à l'utilisation généralisée du présent de l'indicatif :

> Il est temps que je me décrive, qu'on sache enfin à quoi je ressemble. Il est six heures du matin. Je suis chez moi, rue Corneille, devant la glace […]. Le soleil ne frappe pas encore le zinc du toit […]. Lumière pure et intransigeante. Pauvre

> gars courbé sur sa page. Petit être à l'étroit dans un corps sans postérité (Millet, 2005 : 108).

Nous remarquons ici toute la lourdeur du « présent », la veulerie d'un instant nu, démasqué, ne bénéficiant pas de *l'action narrative* habituelle. Voilà ce que serait le récit, sans la chirurgie constante opérée par le narrateur. Résumons autrement notre hypothèse : le rapport actif du narrateur est poussé par la laideur du contemporain (dont sa vie est, en quelque sorte, une tranche) et a pour but de le transformer. Davantage, il semble que ce travail mène bientôt le narrateur à postuler un rôle à la littérature : celui d'ennoblir. Examinons le deuxième volet de notre hypothèse.

Ainsi, cette médiocrité des instants présents amène cette nécessité de refaire son histoire. Or, le narrateur ne se contente pas d'effecteur ce travail, il le justifie de tout un passé littéraire, qu'il invoque et réactualise, donnant ainsi un rôle au livre :

> ces félicités auxquelles me faisaient rêver les romans du XVIII^e^ siècle ; un pluriel, félicités, qui a si bien façonné ma façon de désirer qu'en écrivant ces lignes je m'aperçois que mon langage est imprégné de la manière d'écrire propre au XVIII^e^ siècle. Manière de me protéger, aussi bien, en me glissant dans un langage intemporel qui montre assez que je n'ai pas de style, que je ne suis pas un écrivain, n'étant pas en outre de ceux qui se déboutonnent volontiers, même si je hais la pudibonderie autant que les petites audaces prônées par les thuriféraires de la liberté sexuelle (Millet, 2005 : 101).

L'aveu est net : devant une carence, le narrateur se masque du style XVIII^e^, invoquant ainsi sa noblesse, une certaine *hauteur*.

En outre, c'est dans la dualité ainsi créée, entre la revendication d'un rôle actif donné au livre actuel et le moyen esthétique *daté* utilisé pour le mener à bien, que nous semble s'ériger une manière de *double-bind* typique du roman contemporain : refaire son histoire avec l'Histoire. Viart parle d'un « rapport incertain à la "Modernité", le fait d'y appartenir encore tout en en étant sorti […] demeurant fasciné encore par les œuvres qu'elle a suscitées et dans la dépendance desquelles, à certains égards,

s'écrivent celles d'aujourd'hui » (2004 : 27). Si le roman de Millet semble rejeter le roman actuel, revendiquant ainsi le XVIII^e siècle, il soulève néanmoins des questions et une problématique parfaitement ancrées dans notre époque.

LE RIRE DERRIÈRE LE MASQUE

Ce XVIII^e siècle invoqué par le narrateur, venant teinter son projet d'une noblesse de style, d'une beauté d'écriture, est-il véritablement celui des Lumières, des Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire ? L'invocation du XVIII^e siècle semble plus complexe, plus perverse, et ne se résume pas à l'idée surfaite d'une noblesse littéraire capable d'embellir l'actuelle médiocrité. La combinaison de certains facteurs (l'indice du XVIII^e siècle, ces légers soupçons de critiques visibles dans les phrases citées, l'idée de Viart selon laquelle le roman contemporain déçoit souvent le romanesque) nous pousse à fouiller davantage la phrase du narrateur, et ce, à la lumière d'un ouvrage de Daniel Sangsue intitulé *Le récit excentrique*. Le narrateur n'aurait-il pas, en effet, une phrase excentrique ? N'invoquerait-il pas de manière voilée, outre sa noblesse, une tout autre facette de la littérature du XVIII^e siècle ? Aurions-nous mal lu l'intention du narrateur ? Il conviendrait d'abord, pour le bénéfice de notre questionnement, de recenser succinctement diverses lois du romanesque « excentrique » énoncées par Sangsue.

La digression, d'abord, qui est le lieu de l'ego, du sujet, de l'individualité. Les récits excentriques en font un usage abondant, et ce, jusqu'à masquer l'essentiel de l'histoire. Afin d'illustrer ce propos, Sangsue suggère de retirer les digressions du roman *Tom Jones* et de remarquer la pauvreté de la trame narrative. Il est clair que ce propos s'applique à la phrase du narrateur milletien ; car qu'avons-nous, en somme, au bout d'une phrase de trois pages ?

La suspension de la phrase et de l'action est fortement présente dans le récit excentrique. Ne s'agirait-il pas là de cette fuite constante de l'événement que nous recensions chez Millet,

ayant pour but d'enguirlander la fadeur, remettant toujours à plus tard le dénouement, le laissant souvent en suspens, n'actualisant jamais la scène ? Les procédés dilatoires se multiplient, donc, laissant en rade la volonté d'aboutissement.

Est aussi omniprésent le refus de la linéarité, le discontinu : « Les récits sont construits conventionnellement en fonction d'une lecture qui […] suit le fil de l'histoire […]. À cette conception linéaire totalisante, le récit parodique[2] va opposer le projet d'un rapport au texte discontinu et sélectif » (Sangsue, 1987 : 106). Ce discontinu, nous l'avons vu, est central chez Millet, ne serait-ce que sur le plan temporel. Le temps y est déréglé, parce qu'on choisit de relater diverses anecdotes qui s'insèrent mal dans la continuité de l'histoire : « À peine entamée, la description d'un élément ou la relation d'une péripétie s'interrompt pour faire place à des réflexions ou au récit d'une anecdote » (Sangsue, 1987 : 177). Sangsue parle même d'une délinéarisation à coups d'incises, effet très présent dans la phrase que nous avons étudiée.

Mais encore, nous assistons dans ce type de récit à un mélange des temps : « Au lieu d'une autobiographie qui consisterait en un récit rétrospectif portant sur l'histoire de la personnalité du narrateur, on a affaire à une pulvérulence de petites

2. Récit parodique et récit excentrique se veulent dans l'argumentation de Sangsue très semblables. Sangsue entend par récit parodique les anti-romans inventés au XVII^e^ siècle en réaction à la prolifération des *Amadis* et des *Astrée*. C'est de ce type de récit, dont il reprend maintes caractéristiques, que découle le récit excentrique. Ce dernier prolifère davantage à la fin du XVIII^e^ siècle, puis au début du XIX^e^ siècle. Il se caractérise par une : « discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée… » (Sangsue, 1987 : 9). Or, s'il reproduit l'acquis anti-romanesque (parodique), le récit excentrique se targue aussi de le renouveler. Ainsi, il se pare d'une indécision générique, le « je ne se borne plus à intervenir pour […] railler le lecteur, il s'émancipe jusqu'à occuper égocentriquement le devant de la scène » (Sangsue, 1987 : 411). Le récit excentrique est donc un récit parodique *augmenté*. Il y a chez Millet utilisation de certains procédés du récit parodique, c'est-à-dire excentrique, en plus de particularités propres au récit excentrique. C'est en ce sens que nous osons établir une analogie, au-delà du simple récit parodique, entre Millet et le récit excentrique.

histoires qui éclairent cette personnalité » (Sangsue, 1987 : 188). Que dire de plus ?

Enfin, Sangsue souligne la constance dans le récit excentrique d'un mélange des registres. Celui-ci « mêle des régimes discursifs hétéroclites : dialogues, maximes, "dissertations", descriptions atemporelles, récits secondaires, récit itératif, etc. » (Sangsue, 1987 : 189). Retournons à la phrase étudiée : une certaine atemporalité de moraliste s'y glisse, par exemple, dans laquelle se love le narrateur pour formuler maximes et dissertations.

Bref, il nous semble exister une parenté indéniable entre le récit excentrique tel que le décrit Sangsue et *Le goût des femmes laides*. Le XVIII^e^ siècle invoqué par le narrateur serait-il donc celui d'un anti-roman, d'une littérature décevant le romanesque, d'un récit parodique et satirique ? Étudions cette suggestion.

Ainsi, *Le goût des femmes laides* a recours à divers procédés que Sangsue repère dans le récit excentrique du XVIII^e^ siècle. Ces règles, précise-t-il, forment, dans leur volonté d'une irrégularité narrative, un « libertinage de l'écriture » (1987 : 101). Sangsue ne surprend personne en affirmant que ce mode d'écriture, toujours, est présent dans la forme de l'anti-roman, cette dernière étant elle-même une parodie ou une satire de romans « véritables » (1987 : 108).

Le roman de Millet, en utilisant de manière flagrante ce libertinage de l'écriture, serait-il, plutôt que l'affirmation forte d'un projet littéraire, d'une noblesse redonnée au livre, un simple anti-roman, une satire détruisant par le fait même l'idée de littérature ? Divers indices, faute de déclaration claire, pavent la voie à une telle interprétation. Le titre en lui-même, par exemple, qui suggère à la fois libertinage et drôlerie, parodie de roman de formation, met à mal dès la couverture une certaine idée du goût. Mais encore, les divers passages que nous avons cités, s'ils venaient appuyer ponctuellement nos dires, renfermaient toujours une pointe ou deux, lancées à un certain type de roman : tantôt, par exemple, c'est le roman intime à teneur autofictionnelle qu'on sent attaqué (« petites audaces prônées par les thuri-

féraires de la liberté sexuelle ») ; tantôt, c'est le récit minimaliste (« Lumière pure et intransigeante. Pauvre gars courbé sur sa page ») qu'on parodie.

Or, c'est dans un lien intertextuel que nous paraît s'ébaucher une réponse, une confirmation de notre soupçon. Sangsue, dans son ouvrage, précise que le récit excentrique disparaît au début du XVIII^e^ siècle pour ne reparaître qu'à la fin de ce siècle avec, parmi d'autres, *L'écornifleur* de Jules Renard. Or, le début même du roman de Millet fait précisément appel à Renard. Le narrateur y postule la loi qui guidera sa vie : « Tout le monde ne peut pas être beau » (Millet, 2005 : 14). Comment ne pas reconnaître le cri de détresse de *Poil de carotte* : « Tout le monde ne peut pas être orphelin » ? Un tel indice permet la poursuite du filon ; d'ailleurs, Millet a lui-même préfacé *L'écornifleur* pour le compte des Éditions P.O.L. Le titre de cette introduction nous donne le terme que nous cherchions tant pour décrire, en définitive, l'aspect anti-romanesque du *Goût des femmes laides* : « Satire intime ».

Ainsi, ce rattachement permanent à l'aspect parodique de la littérature indique que se cache, derrière le sérieux du texte, un rire puissant qui « avec une cruauté […] quelque dure qu'elle soit […] n'en tire pas moins de nous des "sourires pincés" » (Millet, 1992 : X).

EN GUISE DE CONCLUSION

Sous le couvert d'un projet noble, celui de redorer le blason de la littérature et de lui redonner un rôle actif, *Le goût des femmes laides* offrirait-il au lecteur un gigantesque pied de nez et s'attarderait-il, plutôt, à démolir le livre actuel ? Non, ce serait aller trop loin. Plutôt, réconfortons-nous, car la scission entre noblesse et satire que semblent créer nos observations ne nous apparaît pas irrémédiable. Proposons une réconciliation.

Pourquoi ne pas voir l'invocation du XVIII^e^ siècle comme double (*double-bind* prenant ainsi un tout autre sens) ? La satire dont le roman s'inspire, dirigée contre certaines formes du roman

contemporain (l'autobiographie, le minimalisme, les confessions sexuelles de trentenaires monoparentales, etc.), permet un discrédit de certains modèles, un effacement de leurs canons, détruisant ainsi ce que le roman actuel a de condamnable. C'est ensuite à l'autre aspect convoqué dans le XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire la noblesse, celle du style et du récit, de venir revigorer le palimpseste laissé par l'oblitération des formes honnies. Aussi, c'est dire qu'après avoir été détruit par la satire, le roman biographique (pour ne prendre que lui) redevient valable grâce à la noblesse du style, à *l'autre XVIII^e^* (et il nous semble que ce double mouvement soit palpable dès la lecture du titre, dans la juxtaposition peut-être de *goût* et de *laides*).

Et c'est ici que s'esquisse un rôle enfin redonné à la littérature, le regain d'un sens littéraire, d'un pouvoir enfin affirmé ; celui d'une destruction-reconstruction, celui de fracasser le miroir et ces images mornes pour recomposer ensuite ses éclats, de manière *anamorphosante* peut-être, menteuse et fictionnelle, mais plus belle. Nous avons lu, en somme, une proposition de chirurgie esthétique : le livre doit se refaire une beauté.

ANNEXE

« Plus tard, beaucoup plus tard, non pas dans la nuit qui a suivi, mais deux mois après notre rencontre, au début d'un mois de novembre particulièrement tiède, elle est revenue à Paris pour me voir – me voir autrement, avait-elle précisé dans le message qu'elle avait laissé sur mon téléphone mobile, son mémoire achevé, se donnant à moi comme je n'avais encore vu aucune femme le faire, battant en brèche mes scrupules et mes craintes, me demandant si je préférais le rêve à la réalité, et, sur ma réponse qui était que je ne distinguais pas très bien ces deux ordres de choses, s'offrant à me montrer qu'il y avait bel et bien une différence, et se déshabillant, un peu anxieuse de ses seins menus, et inquiète que je puisse ne pas la trouver désirable, alors qu'elle était ce que j'avais toujours follement espéré et vainement attendu, et qui, survenant un peu trop tard dans ma vie, ne pouvait plus me surprendre tout à fait, Audrey entrant en concurrence avec mes songes et mes superstitions, et moi m'abandonnant à la pire des incertitudes, avant notre premier rendez-vous, me faisant aborder par une vieille gitane, boulevard Saint-Germain, et me laissant lire les lignes de la main, où la vieille a vu ce qu'elle pensait que je voulais y voir, beaucoup de femmes, notamment deux qui se partageaient ou allaient se partager mon cœur, un malheur passé et un timide espoir qui ne demandait qu'à se transformer en lumière ; scène qui m'avait d'autant plus impressionné que je croyais deviner qu'il se passerait quelque chose avec l'inconnue qui avait nom Audrey Leroux, et que, avec les dispositions au larcin propres à sa race, comme on disait à Siom, la vieille femme m'avait délesté d'une cinquantaine d'euros, ne s'étant pas contentée de me lire les lignes de la main, mais m'ayant demandé d'y placer des billets, en fait tout ce que j'avais dans mon portefeuille, déclarant son intention de me les rendre, une fois ôté le mauvais sort contre lequel ces billets représentaient la preuve de ma bonne foi, me faisant lire avec elle la prière

à la Vierge des gitans, soufflant par trois fois sur mon poing et m'y faisant souffler à mon tour, me montrant à ce moment le plus vilain visage qui fût, sale, puant, jaunâtre, incompatible avec le prénom qu'elle me dit être le sien, Sarah, un de ceux que je préfère, et, lorsqu'il s'est agi de récupérer l'argent, s'y refusant, me menaçant de crier, me faisant redouter un scandale, et surtout un cercueil, dans les trois jours qui suivraient, ainsi que la perte de tout amour, puis me plantant sur le boulevard, pigeonné de la plus belle façon, hésitant à appeler la police ou à reprendre de force mon argent, mais y renonçant, transpirant, mal à l'aise, cet incident réveillant l'espèce d'avarice sélective qui est en chacun de nous, même les plus généreux, bafoué dans mon orgueil, cette femme me faisant payer sa propre laideur – l'injustice qu'il y a à être laide étant bien plus grande pour une femme que pour un homme, comme celle de naître gitane dans une société comme la nôtre, et moi me résignant peu à peu, me persuadant que cet argent représentait la part que je donnais au feu, une générosité par défaut qui représentait une partie de ce que je ne donne jamais aux pauvres, le signe du crime que je ne commettrais pas, tout ce que cette vieille gitane m'enseignait à voir, et moi acceptant peu à peu de retrouver grâce à elle le sens poétique de mon existence, me disais-je sans penser alors que mon émotion ne me venait pas seulement de mon ridicule ni de la naïveté dont j'avais fait preuve devant cette femme, mais (je m'en rendrais compte bien des jours plus tard, quand j'oserais raconter l'incident à ma sœur) de ce que, sans le comprendre sur-le-champ, j'avais été ramené à ce lointain jour d'avril où ma mère avait chassé de chez nous un homme de la même race que la vieille femme du boulevard Saint-Germain : expulsion que, cause ou conséquence, ou encore expiation, je n'ai pas pu ne pas lier à la découverte de mon visage ».

Richard MILLET (2005),
Le goût des femmes laides, Paris, Gallimard, p. 187-189.
© Éditions GALLIMARD

BIBLIOGRAPHIE

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Paris, Dunod.

MILLET, Richard (1992), « Satire intime », dans Jules RENARD, *L'écornifleur,* Paris, P.O.L., p. I-X.

MILLET, Richard (2005), *Le goût des femmes laides,* Paris, Gallimard.

SANGSUE, Daniel (1987), *Le récit excentrique,* Paris, José Corti.

VIART, Dominique (2004), « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies,* Paris, Prétexte éditeur, p. 11-35.

L'ÉCRITURE « GÉNÉALOGIQUE » DE PIERRE MICHON. LE CAS DE *RIMBAUD LE FILS, TROIS AUTEURS* ET *CORPS DU ROI*

Maude Poissant
Université Laval

> [T]elle est aussi la position de la littérature que cette génération d'écrivains promeut : une littérature qui s'interroge elle-même non dans le seul exercice exploratoire de son matériau, comme le faisaient, il y a deux décennies, les écrivains formalistes, mais dans le rapport que son matériau entretient avec le *motif,* dans sa façon de le restituer et, en même temps, de *se* situer, en *tenant* face à lui.
>
> Dominique VIART,
> « Sur le motif : l'image prise au mot ».

Plusieurs des œuvres les plus récentes de Pierre Michon présentent cette particularité de prendre pour point de départ une figure littéraire ou artistique canonique et de l'activer dans les nombreux discours qui l'entourent. Ainsi, les livres *Rimbaud le fils* (1991), *Trois auteurs* (1997) et *Corps du roi* (2002) prennent appui sur des discours – biographiques, mythiques, autobiographiques, romanesques même – émergeant soit directement des œuvres de Charles Baudelaire, de Charles-Albert Cingria, de

William Faulkner ou de Samuel Beckett, soit du discours *porté sur* ces œuvres[1] au fil du temps. *Rimbaud le fils,* par exemple, s'écrit à partir de *L'album Rimbaud* de la Pléiade (Matarasso et Petitfils, 1967), qui rassemble une quantité d'archives matérielles associées à la vie du poète, alors que *Trois auteurs* et *Corps du roi* s'élaborent autour de personnalités littéraires marquantes telles que Gustave Flaubert ou Beckett. L'étroite relation que l'écriture de Michon entretient avec ces nombreuses figures nous invite à nous interroger sur le statut singulier de son expérience littéraire, qui ne se pense pas sans considérer parallèlement celle des auteurs qu'il convoque. Il conviendra donc, dans un premier temps, de nous pencher sur les rapports entretenus entre *Rimbaud le fils, Corps du roi* et *Trois auteurs*[2] et les figures autour desquelles ils se construisent. Nous verrons par la suite quelles sont les répercussions de l'omniprésence de ces figures sur le texte, notamment du point de vue de l'énonciation et de l'identité générique. Finalement, nous serons en mesure de comprendre que l'écriture de Michon – en interrogeant sa propre démarche scripturale par l'intermédiaire de différentes expériences (individuelles et collectives) littéraires – emprunte une voie privilégiée pour situer sa propre parole auprès de celle des auteurs qui l'ont alimenté et faire ainsi de la genèse de l'œuvre, l'œuvre elle-même.

1. Il convient de préciser que les œuvres que nous avons sélectionnées, bien qu'elles soient à notre avis les plus représentatives de cette écriture dont la caractérisation pose problème, ne sont pas les seules de Michon à prendre appui sur des éléments littéraires ou biographiques extérieurs. Mentionnons seulement que, dès son premier livre, *Vies minuscules,* Michon adopte un type d'écriture alliant biographie et autobiographie et que, dans *Vie de Joseph Roulin,* il prend comme point de départ le personnage de Roulin, un postier ami de Vincent Van Gogh que ce dernier a peint plusieurs fois.

2. Dorénavant, les renvois à ces trois œuvres seront désignés respectivement par les mentions RF, CR et TA suivies du numéro de la page.

PASSAGES ÉNONCIATIFS : DU BIOGRAPHIQUE VERS LE FICTIONNEL

Dès la première lecture des œuvres de Michon, l'importance accordée à des auteurs canoniques ne laisse pas d'étonner. Ce qui surprend, en réalité, ce n'est pas la seule présence de différents discours attribuables à d'autres – nous serions alors en présence d'un cas d'intertextualité somme toute assez classique –, mais aussi la façon dont s'insèrent, dans les textes, divers matériaux (iconographique, fictionnel, biographique) liés de près ou de loin à un auteur reconnu. Le discours de Michon semble se greffer sur ceux de Flaubert, d'Émile Zola ou d'Arthur Rimbaud (ainsi que ceux que l'on a portés sur eux par la suite) et en être d'une certaine façon la continuité ou, comme il le dit, le « *laus perennis,* la louange perpétuelle, la prière ininterrompue » (TA : 12).

L'aspect le plus manifeste que l'on relève à la lecture de ces trois textes de Michon, c'est d'abord la présence marquée de l'icône, qui apparaît à la fois sous sa forme picturale et sous sa forme symbolique ou religieuse. *Rimbaud le fils, Corps du roi* et *Trois auteurs* laissent en effet une place prépondérante à une certaine forme d'iconographie, car ils convoquent tous, de diverses façons, du matériel pictural associé aux figures littéraires canoniques qui fascinent Michon. Dans *Rimbaud le fils* d'abord, il présente explicitement *L'album Rimbaud* de la Pléiade (qui rassemble différentes photos et archives liées à la vie du poète) comme son point de départ, comme un « hypotexte[3] » ou un texte duquel *Rimbaud le fils* serait « dérivé[4] ». De nombreux éléments confirment le statut hypotextuel de *L'album* : à plusieurs reprises, il est désigné dans l'ouvrage sous le nom de *Vulgate,* ce qui, d'une certaine façon, l'associe au texte « source » comme l'est la Bible, et confirme ainsi son statut hypotextuel. Ensuite, l'information qu'il fournit est commentée :

3. Genette, dans *Palimpsestes* (1982 : 11-12), qualifie ainsi le « texte antérieur A […] sur lequel [un texte B ou *hypertexte*] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».

4. Nous empruntons cette formulation à Méaux (2002 : 81).

> Vous ne m'écoutez plus, vous feuilletez la Vulgate. Comme vous avez raison. Tout y est : les passions et les hommes, la poésie aérienne et les cuites de plomb, la haute révolte, les mesquins harengs, et même le chapelet entre les mains de Verlaine […] mais elle ne dit pas comment dans ces quelques mois Rimbaud, qui avait dix-sept ans, au point de vue du vers vieillit, […] (RF : 72-73).

Les icônes qu'il rassemble (il parle d'une photo de Rimbaud enfant avec son képi et d'une autre très connue, prise par le photographe Carjat) sont la source de plusieurs passages fictionnels du livre. *L'album* structure même le propos de Michon qui reproduit, dans son discours, l'ordre chronologique, événementiel et pictural présenté par celui-ci. Autrement dit, *L'album,* un livre avant tout iconographique (il réunit des photos, des cartes, des reproductions de textes manuscrits…) est clairement présenté comme le « texte source » du *Rimbaud*.

Le cas de *Corps du roi* est légèrement différent, car l'insertion du matériel biographique est plus dissimulée. Michon y est en effet moins explicite à propos de l'hypotexte qu'il convoque et, surtout, il met davantage à l'avant-plan le caractère « sacré » des icônes (Beckett, Flaubert, Faulkner) dans le paysage littéraire. Bien qu'il sélectionne une photo de Beckett et une de Faulkner qu'il commente longuement, il ne mentionne nulle part d'où les images proviennent et ne semble modeler son propre texte sur la structure d'aucun autre. Pourtant, le matériau biographique, ou référentiel, est tout aussi présent que dans le *Rimbaud* : Michon convoque à plusieurs reprises des dates importantes concernant la vie de Faulkner ou celle de Beckett ; des précisions sur l'époque (« L'année 1961 », CR : 13), sur la carrière littéraire (« Il y a dix ans qu'il est roi […] : huit ans pour la première de *Godot,* onze ans pour la publication massive des grands romans par Jérôme Lindon », CR : 13), sur le photographe (« Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe », CR : 57) et sur les circonstances précises entourant la prise de la photo sont énoncées. Tous ces éléments sont présentés comme étant véridiques, ce qui leur confère, à priori, un statut biographique, et ce qui

atténue, en même temps, l'espace discursif occupé par le narrateur.

Or, malgré la validité référentielle de plusieurs éléments qui contribuent à doter les textes d'une dimension nettement biographique, certains autres éléments se trouvent plutôt modulés par la subjectivité du narrateur[5] dans diverses stratégies. Des fragments du discours autobiographique, notamment du discours épistolaire, prennent place dans la narration, mais servent en réalité de transit à une voix narrative autonome. Certains extraits sont présentés en discours direct – ce qui semble relever à première vue de la simple citation ; c'est le cas de lettres écrites par Flaubert à Louise Colet, en février 1852, citées textuellement par Michon : « Voilà pourquoi j'aime l'art. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre » (CR : 37). Présentées de cette façon, les citations légitiment, d'un point de vue référentiel, le propos du narrateur. Ailleurs pourtant, les éléments tirés du matériel biographique prennent la forme du discours indirect, et sont par conséquent modulés par l'instance énonciative : « L'éditeur Werdet raconte que Balzac avait un *tigre,* le petit groom Grain-de-mil, un orphelin qu'il prit à son service en 1835. Il tomba malade […] [,] Balzac vint le voir chaque jour pendant sa maladie et le soigna paternellement » (TA : 19-20). L'insertion, dans ce « factuel biographique » (dates, faits historiques, citations), d'un commentaire subjectif (le fait que Balzac soigne « paternellement » son groom n'est pas vérifiable) est donc un second moyen pour Michon de brouiller les discours en les faisant se multiplier et, surtout, de conserver un flou autour de l'identité de l'instance énonciative. En glissant ainsi d'un énonciateur à un autre, Michon construit un texte qui, du point de vue de la narration, est constamment « en fuite ».

5. L'ambiguïté caractéristique du statut du narrateur, chez Michon, nous place dans une situation délicate : comme il nous est impossible de résoudre, pour le moment, la question de l'identité narrative, nous poursuivrons avec la notion de narrateur en étant tout à fait consciente que la frontière entre auteur et narrateur demeure en l'occurrence ambiguë.

Dans *Trois auteurs,* le matériel biographique auquel Michon recourt s'étend même à la sphère fictionnelle, ce qui ajoute à la confusion. Le livre, constitué de trois textes – l'un sur Balzac, l'autre sur Cingria et le troisième sur Faulkner –, convoque à certains endroits le discours fictionnel des figures importantes évoluant dans l'œuvre de Balzac, de même que le discours véhiculé par des personnages provenant d'œuvres artistiques étrangères à celles de Balzac. En effet, le premier texte du livre est truffé de citations tirées des œuvres du prolifique romancier. Des extraits du dialogue de Mademoiselle Goujet, dans *Une ténébreuse affaire,* sont repris mot à mot : « Elle était entièrement bonne et gaie. Elle avait eu quarante ans de bonne heure ; mais elle se rattrapait, disait-elle, en s'y tenant depuis vingt ans » (TA : 17). Les réflexions exprimées par le narrateur semblent être déclenchées par ces passages fictionnels, et cette façon de procéder particulière joue à nouveau directement sur le statut identitaire de l'énonciateur.

Michon semble en effet, par le recours aux matériaux biographique et référentiel, transférer la responsabilité énonciative de ses textes. L'incipit de *Trois auteurs* renvoie par exemple à une œuvre cinématographique (*Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard) dans laquelle le personnage principal prononce le nom de Balzac pour déclencher une réflexion sur cet écrivain. Michon cite textuellement le discours du personnage principal de *Pierrot le fou* joué par Jean-Paul Belmondo : « Connaissez pas Balzac ? Et César Birotteau ? » (TA : II). Il décrit l'une des scènes du film (au cours de laquelle Belmondo se peint directement sur la figure un masque mortuaire avant de se donner la mort) et en vient à construire son propos et à interroger la façon dont « [p]our sérieusement appeler la littérature sa propre parole, il faut se coudre le masque à pleine figure, sans anesthésie » (CR : 26). La réflexion ensuivie ne semble donc pas venir de Michon (ou même d'un potentiel narrateur), mais plutôt de l'œuvre elle-même, de l'image du film de Godard, par laquelle transite la réflexion sur le fait littéraire que Michon ne fait que prolonger

(cette partie de *Trois auteurs* interroge « l'effondrement créateur de Balzac vers 1848 », TA : 29).

Ce ne serait pas Michon qui parlerait de Rimbaud, mais plutôt la « Vulgate » ; ce ne serait pas non plus lui qui s'interrogerait sur *l'effondrement créateur,* mais plutôt le personnage de *Pierrot le fou* avec toute la connotation de chute et de détérioration qui lui est accolée ; ce ne serait pas lui qui décrirait Faulkner, ce serait la photo prise par Cofield qui parlerait d'elle-même. La présence marquée des images relatives à ces figures d'écrivains auxquelles l'œuvre de Michon se rattache en révèle leur caractère de parangons littéraires, ou plus précisément leur statut de « sources » dans la démarche scripturale de Michon. Que ce soit autour de Rimbaud, de Balzac ou de Faulkner, la représentation que Michon propose se forge avec tout le bagage référentiel qui y est lié et brouille ainsi les données du texte en rendant perméable la frontière entre le réel et le fictionnel, entre la parole de l'auteur et celles qu'il s'approprie. D'une certaine façon, l'importance que prennent diverses formes d'hypotextes dans les œuvres de Michon donne un statut (et une légitimité) biographique à la représentation qu'il en fait et, surtout, ces hypotextes servent de générateurs à la parole du narrateur.

MANÈGES REPRÉSENTATIONNELS AUTOUR DE LA FIGURE, DE SON MYTHE ET DE SON PROLONGEMENT

Par ailleurs, d'autres aspects du discours montrent que par le biographique, Michon éprouve, en s'en distanciant, l'appareil iconographique et biographique des figures littéraires sur lesquelles il se penche. Présentant une parole davantage essayistique et autobiographique qu'exclusivement biographique, le texte de Michon s'érige bel et bien autour de textes antérieurs, d'images ou de différents discours fictionnels préexistants, sans pourtant établir une stricte relation. Il appert plutôt que, derrière l'écriture de ces figures devant lesquelles, ou avec lesquelles, Michon construit son propos se dessine un discours, plus personnel, plus

réflexif et affranchi des conventions littéraires propres au seul discours biographique.

Du point de vue du genre, la complexité de la construction des trois œuvres qui nous intéressent ne permet pas de n'en relever que la dimension biographique. Bien que Michon convoque des sources concrètes qui lui permettent de réactiver les figures littéraires marquant sa production, il reste qu'une seconde « strate » de discours biographique, qui tient cette fois-ci davantage de la légende et du mythe que des faits, vient, dans les trois œuvres, s'ajouter au biographique et embrouiller une nouvelle fois la question de la représentation et, ultimement, le statut générique des textes. L'image de l'auteur devient donc malléable, car Michon ne reste pas que dans le factuel (détails biographiques), mais il convoque aussi un hypotexte fluctuant et empreint de subjectivité : la mythologie des auteurs dans son acception la plus barthésienne, c'est-à-dire la « parole[6] », mythique, floue, subjective, construite autour de l'image de l'auteur. Que ce soit dans le *Rimbaud,* dans *Corps du roi* ou dans *Trois auteurs,* Michon s'attache à édifier puis à interroger le mythe de l'écrivain tel qu'il s'est constitué autour d'auteurs phares comme Beckett, Balzac ou Faulkner. Il ne s'en tient donc pas à la seule mise en texte de l'image de l'écrivain ; l'iconographie ne fait en réalité que servir l'élaboration du *mythe,* pour pouvoir le sonder et ainsi s'en servir comme catalyseur pour sa propre parole.

Au-delà de la seule image, c'est la *représentation* de l'auteur que Michon écrit et remet en question ; c'est, comme le mentionne Dominique Viart, la « mythologie » ou la « légende » (2002 : 207). La transition de l'image au texte, du *motif* à l'œuvre, se fait donc aussi avec l'écriture de cette construction mythique qui s'est échafaudée à travers le temps, autour du personnage du génie écrivain. Viart souligne à juste titre l'importance de la « légende » dans *Rimbaud le fils* et affirme que « Michon relègue […] la mythologie Rimbaud dans le monde de la rumeur dès le

6. Barthes, dans son essai intitulé « Le mythe aujourd'hui », précise avant toute chose que « *le mythe est une parole* » ([1957] 1970 : 193).

début de son livre [avec cette première phrase] : "On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif…" » (2002 : 207). Tout au long de son livre, Michon construit, par les personnages qu'il met en scène et le discours auquel il les associe[7], le mythe rimbaldien avec tout ce qu'il contient d'idées préconçues, de détails biographiques constamment ressassés, d'incompréhension et de fascination envers sa poésie, etc. Danièle Méaux renforce cette idée en soutenant que « [l]'image [dans *Rimbaud le fils*] méduse, pétrifie et [qu']elle s'apparente, en cela, à la *doxa* qui immobilise une vision des faits, […] [et que] l'image renvoie [aussi] à la manière dont s'élabore la légende [et] dont se constitue le mythe » (2002 : 88-89). *Rimbaud le fils* n'est donc pas un livre qui s'élabore autour de la seule biographie du poète, c'est aussi (et surtout) un livre qui, en montrant de quelle façon s'est fabriquée l'image mythique à partir de l'image iconographique, interroge et déconstruit cette image.

À ce propos, l'idée générale ayant donné le titre à *Corps du roi* pourrait être considérée comme une autre forme de déconstruction du mythe. Michon s'appuie en effet sur l'idée de l'existence de « deux corps du roi[8] » – l'un concret et mortel, l'autre mystique, éternel et immortel – pour chercher à percer le mystère entourant Beckett, Flaubert ou Faulkner :

> Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et

7. À ce sujet, voir l'article de Jefferson (2004 : 211), qui montre que les personnages du *Rimbaud,* notamment le Banville élaboré par Michon, sont en réalité emblématiques des discours portés sur Rimbaud à travers le temps, et qui ont été incapables de rendre honneur à son génie.

8. Cette idée est issue d'un livre de Kantorowicz ([1957] 1989) dans lequel l'auteur montre dans d'anciens textes juridiques anglais la présence d'une « fiction juridique et politique […] qui consiste à créditer le roi de deux corps : l'un est naturel, humain et donc mortel ; l'autre est politique, éternel et ne peut être vu ni touché » (cité dans Vrydaghs, 2005 : 91).

> s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus (CR : 13).

Michon cherche donc à mettre au jour le mythe et à montrer de quelle façon il s'élabore (et se perçoit) à partir de l'image, de l'icône de l'écrivain et de son œuvre. Le meilleur exemple pour illustrer cette entreprise se trouve dans *Corps du roi,* au tout début du texte « L'éléphant », consacré à Faulkner, dans lequel Michon met en texte la constitution du mythe à partir d'une photo de l'écrivain américain :

> Ni le photographe ni le modèle ne savent que de leur commerce étrange, copulation en quelque sorte, va naître le premier portrait mythologique de Faulkner. Mais nous, nous le savons. Nous connaissons cette apparition frontale, massive et franche de l'artiste en jeune bon à rien, en jeune *imperator,* en jeune *farmer,* cette effigie autour de laquelle, comme dans un portrait écrit par Faulkner en personne, tous les qualificatifs indifféremment tournent […][;] figure […] consternée et triomphante, puissante et veule, tragique et roublarde, indifférente mais fascinée, morne mais forcenée, intraitable mais infiniment corruptible – énorme et futile comme le sont, a-t-il écrit, les éléphants et les grandes baleines (CR : 58-59).

La fin de l'extrait indique bien comment le mythe de Faulkner s'échafaude à la fois avec la photo que l'on possède de Faulkner (Michon l'insère dans son livre), qui est en quelque sorte la représentation « réaliste », et avec les éléments issus de son œuvre elle-même, c'est-à-dire avec une représentation « fictionnelle ». La représentation de l'auteur se construit donc *à même son discours fictionnel.* Ainsi, Michon révèle cette représentation « mythique » de Faulkner, qui est la seule à avoir connu, avec le temps, la pérennité.

Le discours mythique, en raison de son statut, entretient donc des rapports rapprochés avec la fiction ou, du moins, avec les représentations fictives. Bien que le discours auquel Michon se réfère soit de l'ordre de la légende, il reste que nous ne sommes déjà plus dans un registre biographique ou factuel. Ainsi, la dimension fictionnelle vient ajouter à la complexité des diverses représentations de Balzac ou de Beckett, qui se réfléchissent et

agissent les unes sur les autres. Dans les trois œuvres à l'étude, la fiction apparaît, comme nous l'avons mentionné, dans le discours biographique rapporté par Michon, ce qui permet d'arrimer le matériau biographique à un autre matériau qui s'y apparente, mais qui tient davantage de la représentation subjective.

LE FACTUEL, LE DISCOURS ET LE GENRE : UNE ARTICULATION COMPLEXE

Tous ces éléments factuels ne tiennent pas strictement lieu de « biographèmes » (des détails biographiques futiles qui, selon Roland Barthes, résument un individu), ils assurent aussi le transit vers la fiction et, d'une certaine façon, la validité référentielle de cette fiction. D'autres extraits montrent que le statut biographique est clairement compromis par sa transposition vers le domaine de la fiction. Michon prolonge en effet les discours ayant un ancrage dans le monde référentiel pour construire une représentation fictionnalisée de l'auteur. Yves Baudelle qui, dans un article de la revue *Protée,* s'est intéressé au phénomène de la transposition du réel vers le fictionnel (dans les biographies romancées), définit la transposition comme le fait de « transmuer son expérience […] sinon toujours la transfigurer, du moins la *styliser* en l'éclairant sous le "rayon spécial" de la fiction » (2003 : 14). La transposition consiste donc, selon lui, à accomplir une transformation du matériel biographique (inscrit dans le monde référentiel) pour le fictionnaliser. Or, c'est exactement ce que fait Michon, mais en puisant à la source de l'expérience de Faulkner, de Balzac, de Rimbaud, etc., plutôt qu'à la sienne. L'extrait portant sur la photographie de Faulkner est caractéristique de ce phénomène de transposition : après avoir opéré une brève mise en place référentielle (« État du Mississipi […] 1931 », CR : 57), Michon bascule dans un discours qui porte sur le personnage de Faulkner, un discours qui n'est plus du tout dans le domaine de validité du biographique et qui est, par conséquent, à un degré minime peut-être, fictionnel :

> L'État du Mississipi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Je ne sais pas si le Kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931 […] la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse via La Nouvelle-Orléans. Les bras croisés, mais pas comme à l'église, comme après le déjeuner […] Faulkner a vu quelque chose que sous nos yeux il regarde toujours, et qui n'est pas Cofield (CR : 57, 59 et 61).

À la lecture de ce passage, nous pourrions abonder dans le sens de Jean-Pierre Richard dans *L'état des choses* (1990), et considérer plusieurs livres de Michon comme des « biographies obliques[9] », mais ce serait évacuer trop rapidement certains aspects de cette œuvre, notamment la place qu'y occupe sa parole et la dimension critique à l'égard de la représentation, sur lesquelles nous nous pencherons ultérieurement.

Retenons pour l'instant que, dans l'extrait ci-dessus, comme dans plusieurs autres passages d'ailleurs, la fiction, au moment même où elle prend place dans le texte, est aussitôt compromise par la mise au jour de son statut fictionnel. En effet, il est dit : « Je ne sais pas si le Kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931. » Dès l'instant où l'on est dans la supposition, dans l'histoire non vérifiable, cela nous est dévoilé, un peu comme si l'auteur marquait explicitement l'introduction de sa propre fabulation dans le texte. Michon est donc dans un entre-deux transpositionnel, à cheval entre le biographique et sa transposition vers la fiction, et c'est par là qu'il fait transiter sa propre voix. Il est dans un perpétuel mouvement : dans la représentation réelle d'une image, puis dans sa représentation fictionnelle par l'intermédiaire de sa propre parole. Un autre extrait, tiré de *Trois auteurs,* semble résumer efficacement ce que l'on pourrait appeler, avec réserve, cette « esthétique de la transposition » qui

9. Il le définit comme le « procédé par lequel l'un des acteurs du récit rapporte l'existence d'un autre » (1990 : 88).

serait une façon à la fois de signifier et de contrer *l'impossibilité de dire de la littérature* :

> De quoi parlent ces lignes ? […] De notre impossibilité à dire ? Quand on lui demande de montrer la lune, le moderne garde sa main dans sa poche. La lune est trop manifeste, à quoi bon la montrer. Si je montre la lune, l'imbécile me dit que l'imbécile regardera mon doigt. D'ailleurs, il y a des nuages (TA : 43).

Il se dessine donc, dans *Corps du roi, Rimbaud le fils* et *Trois auteurs,* une « esthétique de la transposition » qui, en plus de faire osciller le texte entre le réel et le fictionnel, joue aussi avec le domaine autobiographique. C'est que la mise en texte de la représentation et son interrogation ne se font pas sans l'inscription, à même le texte, de la présence énonciative de Michon. Comme nous l'avons précédemment montré, la responsabilité énonciative, en raison de la validité référentielle assurée par le recours au biographique, est souvent ambiguë, voire camouflée dans les œuvres de Michon qui nous intéressent. Or, il appert que ces stratégies dissimulatrices masquent en réalité la parole singulière de l'instance énonciative. En effet, en se référant toujours à cette même citation tirée de *Corps du roi* : « Je ne sais pas si le Kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931 », l'on s'aperçoit que les conditions du pacte autobiographique proposé par Philippe Lejeune[10] pourraient, si l'on considère l'entreprise littéraire de Michon comme faisant partie de son *existence* et de *l'histoire de sa personnalité,* être remplies. Au moment où Michon écrirait : « J'incline pour le trépied », il confirmerait son statut d'auteur (il opérerait des choix) et de narrateur (il les mettrait en texte). Pour affirmer qu'il est

10. Nous rappelons que Lejeune définit le pacte autobiographique comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » ([1975] 1996 : 14), autrement dit que le discours doit remplir l'équation suivante : auteur = narrateur = personnage.

aussi personnage, troisième et dernière condition du pacte, il n'y aurait qu'un pas à faire, car ce que Michon raconterait et interrogerait, ce serait sa propre expérience d'écriture *qui passerait par celle de Cingria, de Flaubert ou de Balzac*. Autrement dit, ce serait sur un *motif* représentationnel A, la figure littéraire qui fascine Michon, avec tout le discours mythologique qui l'accompagne, que s'inscrirait le *motif* B, la figure de Michon lui-même et de sa double expérience littéraire : celle de la lecture et celle de l'écriture. On pourrait ainsi raisonnablement considérer les trois textes sélectionnés comme des formes complexes d'autobiographie.

Cependant, si l'on adhère aux propos de Viart (2002 : 209) et d'Ivan Farron (2003 : 135), qui stipulent que plusieurs des œuvres de Michon, dont *Rimbaud le fils,* ont une dimension nettement critique qui les fait se rapprocher du genre essayistique, nous nous retrouvons devant une impasse. Viart désigne les œuvres de Michon comme des « fictions critiques » dans lesquelles l'auteur « combine *fiction* et *critique* [et] les féconde l'une par l'autre » (2002 : 220). Pour lui, la fiction dans l'œuvre de Michon « est un mode d'approche et de travail, une façon de *réfléchir,* aux deux sens du mot, le document *et* le réel historique dont il témoigne » (2002 : 204), d'où la dimension nettement essayistique de cette œuvre. Or, il nous semble que la mise au jour du mythe de l'écrivain relève certainement d'une posture essayistique, mais qu'il est impossible, devant les différentes strates de discours et de propriétés génériques qui s'enchevêtrent dans les livres de Michon, d'établir une dominante générique. Bien sûr, la définition de l'essai a été, dans les dernières années, décloisonnée, et la critique a montré comment d'autres genres pouvaient aussi s'intégrer à l'écriture de l'essai, mais nous sommes d'avis que le cas de Michon recèle des difficultés qui ne se résolvent pas dans une seule désignation générique.

En fait, il serait plus juste de parler d'une déconstruction générique opérée par les transpositions successives des différents genres mis en place au fil du texte. Viart soutient lui-même que la question des genres est chez Michon presque vaine et que « le

phrasé qui [l'] unifie dilu[e] […] la pertinence de toute division des genres […] » (2002 : 203). L'idée d'« espaces transgénériques », dans lesquelles « [c]haque livre élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les grands genres académiques » (Viart, 1998 : 237), apparaîtrait ainsi plus appropriée. Du coup, le passage d'un registre biographique à un registre fictionnel, autobiographique ou encore essayistique, serait, dans un premier temps, le moyen emprunté par Michon pour interroger les diverses représentations des figures littéraires qu'il convoque et, dans un second temps, une façon de déjouer les modes de référentialité attachés aux genres littéraires. Les aspects référentiels des matériaux biographique, mythique, fictionnel, autobiographique et essayistique seraient ainsi constamment remis en cause par leur transposition vers des domaines divers. Cette « esthétique de la transposition » que nous avons préalablement abordée aurait finalement une incidence sur les régimes de référentialité associés aux genres littéraires, et l'écriture de Michon serait une écriture de la fuite, c'est-à-dire qu'elle ne prendrait place dans aucun créneau, mais qu'elle les côtoierait tous pour mieux s'en éloigner.

En somme, *Rimbaud le fils, Corps du roi* et *Trois auteurs* sont, en raison de leur constitution, on ne peut plus problématiques du point de vue de l'énonciation et du genre. Ces œuvres exposent en effet plusieurs « niveaux » de représentation que l'on peut mettre en parallèle avec différentes pratiques génériques. Le fait de puiser, d'abord, dans le matériel biographique relatif à des auteurs reconnus, rapproche les textes du mode de représentation du biographique. Comme Michon convoque aussi le discours mythique qui s'est forgé autour de ces figures emblématiques, un niveau de représentation supplémentaire, plus subjectif celui-là, vient s'introduire et troubler le statut biographique par l'insertion d'une parole qui n'est plus inscrite dans le monde référentiel. Un autre niveau de représentation, nettement fictionnel cette fois, vient complexifier le tableau des caractères génériques dont témoignent les œuvres, mais il est lui aussi désamorcé par un discours autobiographique qui, dès que la fiction apparaît, en

dévoile les mécanismes. Une dernière caractéristique générique, essayistique celle-là, vient parachever l'ensemble. L'enchevêtrement de tous ces discours fonctionnant selon des propriétés génériques différentes a pour conséquence de remettre en cause les normes de référentialité que nous attribuons généralement aux genres littéraires. Michon, par d'habiles glissements d'un mode représentationnel à l'autre, interroge son propre bagage littéraire par son expérience de lecteur et sa propre démarche artistique d'auteur. Ainsi, cette écriture à voix multiples, à voix transposées, pourrait être considérée comme l'incarnation littéraire de la conception michonienne de la littérature : une parole « généalogique » qui s'élabore dans la continuité des paroles antérieures, un *laus perennis, une louage perpétuelle, une prière ininterrompue*.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland ([1957] 1970), « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies,* Paris, Seuil, p. 191-247.

BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique. Problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée,* vol. 31, nº 1, p. 7-26.

FARRON, Ivan (2003), « La question des genres chez Pierre Michon », dans Ivan FARRON et Karl KÜRTOS (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque,* Berne, Peter Lang, p. 123-139. (Coll. « Variations », vol. 4.)

JEFFERSON, Ann (2004), « The hagiographies of Pierre Michon : *Rimbaud le fils* », *French Studies,* vol. LVIII, nº 2, p. 205-217.

KANTOROWICZ, Ernst ([1957] 1989), *Les deux corps du roi. Esssai sur la théologie politique au Moyen Âge,* traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard.

LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

MATARASSO, Henri, et Pierre PETITFILS (1967), *Album Rimbaud, iconographie réunie et commentée,* Paris, Gallimard.

MÉAUX, Danièle (2002), « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) », dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 81-91.

MICHON, Pierre (1991), *Rimbaud le fils,* Paris, Gallimard.

MICHON, Pierre (1997), *Trois auteurs,* Paris, Verdier.

MICHON, Pierre (2002), *Corps du roi,* Paris, Verdier.

RICHARD, Jean-Pierre (1990), *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui,* Paris, Gallimard.

VIART, Dominique (1998), « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 331-346.

VIART, Dominique (2002), « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 203-219.

VIART, Dominique (2005), « “Sur le motif” : l’image prise au mot », dans Matteo MAJORANO (dir.), *Le jeu des arts,* Bari, Éditions B.A. Graphis, p. 41-55. (Coll. « Marges critiques ».)

VRYDAGHS, David (2005), « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », *Études françaises,* vol. 41, nº 1, p. 91-106.

LA PLATEFORME ROMANESQUE DE MICHEL HOUELLEBECQ. UN REGARD SUR LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN[1]

Pascal Riendeau
Université de Toronto

LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

La mort du roman et le déclin de la littérature française constituent deux lieux communs tenaces à notre époque, qu'on cherche de plus en plus à relativiser, voire à tourner en dérision. Ils n'en continuent pas moins à peser lourd. Si plusieurs accusent le roman d'être moribond, d'aucuns affirment aussi que la littérature française est comateuse, que le roman français d'aujourd'hui ne se définit que par son insignifiance. Sans se lancer dans un plaidoyer passéiste pour la grande littérature française, il faudrait néanmoins s'arrêter et prendre le temps de bien saisir la littérature romanesque d'aujourd'hui, pour ce qu'elle est. La tendance réactionnaire à mesurer le roman d'aujourd'hui (et sa médiocrité) à l'aune de l'œuvre de Marcel Proust ne mène évidemment nulle part. Heureusement, on constate un retour

1. Cet article s'inscrit dans le projet de recherche intitulé « Tours et détours de l'éthique dans le roman de l'extrême contemporain » subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, que je tiens à remercier de son appui.

du balancier dans la critique universitaire en France, qui signale une chose toute simple : avant de dénigrer la littérature française en bloc, commençons d'abord par la lire attentivement. Ainsi, depuis le début du XXI^e siècle, quelques bilans ont paru : ceux de Bruno Blanckeman[2] (2002), Pierre Brunel (2002) et Dominique Viart et Bruno Vercier (2005), pour ne citer que ceux-là, qui montrent bien la vitalité et surtout la diversité de la littérature française contemporaine, des jeux de la fiction aux autofictions en passant par une mise en valeur des néoréalismes. À quoi ressemble donc le roman français de l'extrême contemporain ? En faire un panorama risquerait de devenir une entreprise vaine, soit un résumé de quelques grandes tendances, des listes ; bref, beaucoup de noms et peu d'analyse. Se verront plutôt étudiés ici un romancier, Michel Houellebecq, et un roman : *Plateforme*. Comme les trois autres romans de l'auteur, *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les particules élémentaires* (1998) et *La possibilité d'une île* (2005), *Plateforme* (2001) s'inscrit dans une tendance significative du roman contemporain, celle des « romans de vie », quand le roman « cherche à saisir une spécificité d'époque et en tracer une histoire inachevée » (Blanckeman, 2002 : 29), ou pour le dire autrement, à « écrire un réel malade » (Viart et Vercier, 2005 : 224).

HOUELLEBECQ : UN CAS *À PART*

Pourquoi Houellebecq ? Romancier, poète et essayiste, Houellebecq représente, depuis la fin des années 1990, un écrivain singulier dans la littérature française, celui qui est adulé aussi passionnément qu'il est détesté. Pour certains, il pourrait bien être un des grands écrivains français d'aujourd'hui ; pour d'autres, une telle proposition est ridicule et prouve d'autant

2. Dans son étude, Blanckeman insiste davantage sur la fiction que sur le roman et propose un intéressant panorama divisé en fictions de soi, fictions joueuses et fictions vives. Cette dernière section se sépare en vitalités du roman, romans de vie et romans à vif, et explore les nouvelles formes de réalisme.

plus la vacuité du roman d'aujourd'hui[3]. Sans entrer dans une polémique stérile, il est possible d'affirmer que Houellebecq occupe une place laissée libre depuis des années : celle de l'écrivain français dont chaque livre est un événement (pas seulement médiatique) en France et se trouve vivement attendu à l'étranger, tant par le public, la critique, que par les universitaires. Bref, en étudiant le roman français contemporain, il devient difficile de ne pas se situer par rapport à Houellebecq ou du moins de ne pas tenir compte de son importance considérable dans le paysage littéraire actuel. Houellebecq ne fait pas qu'écrire le réel autrement, il propose, implicitement, une nouvelle version du réalisme. Ce qui caractérise aussi ses romans, c'est ce recours à une multiplicité de discours (scientifiques, philosophiques, littéraires) qui s'intègrent à la narration, et une abondance de commentaires sociaux (sur la religion, la sexualité, la publicité, etc.).

Plateforme commence par un moment fort : la mort du père de Michel, le narrateur, qui partira ensuite en voyage organisé en Thaïlande où il observe, non sans ironie ou cynisme, ses concitoyens et lui-même en vacances et en profite pour avoir quelques aventures avec des prostituées thaïes. Sa rencontre avec Valérie – cadre dans une entreprise touristique – lui fera connaître une période de bonheur presque utopique. Profitant de la réussite du concept unique de tourisme « de charme » – euphémisme pour le tourisme sexuel –, Michel et Valérie décident de rester en Thaïlande plutôt que de rentrer en France au moment où un attentat islamiste survient, tuant Valérie et plus d'une centaine d'autres personnes. Michel se fait soigner en France, puis revient s'installer en Thaïlande essentiellement pour « se laisser mourir », non sans avoir au préalable écrit son histoire. Selon Nancy Huston, « la pensée européenne depuis deux cents ans s'est développée dans deux directions apparemment antinomiques, l'utopisme et

3. D'un côté, on retrouve les ouvrages de Noguez (2003) et d'Arrabal (2005), d'un enthousiasme débordant ; de l'autre, le pamphlet anti-Houellebecq de Naulleau (2005). Quant à Bardolle, il situe Houellebecq dans la continuation de Proust et de Céline (2004 : 46-47).

le nihilisme, l'attitude révolutionnaire et l'attitude cynique – le *y a qu'à* et le *n'est que*. […] Michel Houellebecq représente l'union la plus étroite qu'on puisse imaginer entre […] le *n'est que* (nihiliste) et le *y a qu'à* (utopiste) » (2004 : 19 ; 293). Écrit à la première personne, *Plateforme* est partagé entre une échappée utopique et une fin inévitablement dystopique ; il est traversé par des commentaires sur le monde relevant du registre de l'inacceptable. Le roman semble offrir un portrait moral de son époque à partir d'un point de vue plus subjectif, à la fois lucide, ironique et cynique. Houellebecq, dans *Plateforme,* repense l'esthétique néoréaliste du roman par l'observation, l'analyse sociale et l'exploration de la sexualité, tout en privilégiant les discours de l'essai et les aphorismes.

AU-DELÀ DE LA FICTION : LE ROMAN

Les interrogations sur les livres de Houellebecq et les malentendus que les déclarations de l'auteur provoquent ne sont pas sans lien avec le rôle du roman lui-même, c'est-à-dire qu'ils nous incitent à bien faire la part des choses entre roman et fiction. Si une tendance lourde de la littérature contemporaine est de penser la littérature comme *fiction,* n'est-ce pas une façon de délaisser le roman ? Que peut (encore) le roman ? Dans *Les testaments trahis,* Milan Kundera insiste sur un point : « l'essentiel pour un roman est ce que seul un roman peut dire » (1993 : 200). Dans le même ordre d'idées, Carlos Fuentes, réagissant aux affirmations répétées sur la mort du roman, croit qu'il faut plutôt se demander : « Que peut dire le roman qui ne peut être dit d'aucune autre façon ? » (1997 : 13). Il ne s'agit pas ici de rapprocher indûment Houellebecq de Kundera ou de Fuentes, mais plutôt de souligner les façons dont il reprend le *dire* de Kundera et le *comment dire* de Fuentes et de voir dans quelle mesure il s'inscrit dans une logique de continuité du roman européen. Un roman de Houellebecq fait appel à tous les matériaux qui lui permettent d'aller au-delà d'un *récit* ou d'une *fiction,* une œuvre qui reprend non seulement les éléments romanesques conven-

tionnels (intrigue, personnages), mais aussi divers matériaux (catalogues publicitaires, rapports scientifiques), divers genres (poèmes, essais) et qui recourt à la critique sociale. Celle-ci propose une vision du monde – fût-elle cynique ou désespérée – qui dérange par ses positions éthiques ou idéologiques équivoques.

Dans la critique littéraire actuelle, on semble accepter un apport de l'éthique au roman contemporain, mais l'idéologie, elle, reste suspicieuse. Ne pourrait-on pas dire, à l'instar de Guy Astic, que le roman est un genre « *idéologiquement parlant* », mais qu'il doit chercher à « se soustraire au discours idéologique » (2001 : 18) ? S'inspirant à la fois de Kundera et de Fuentes, Astic revient sur l'idée récurrente de la mort du roman pour la déconstruire, mais insiste surtout sur le fait de reconnaître « la part et la résonance du travail imaginaire du genre qui sont également significatives du point de vue des idées » (2001 : 18). C'est notamment dans cet esprit qu'on peut lire les opinions exprimées dans les romans de Houellebecq, qui incarnent également les aspects négatifs du roman : les thèses, les débordements didactiques ou les critiques idéologiques. Houellebecq semble investir ses romans d'une certaine ambiguïté idéologique et leur donner une dimension paradoxale : se servir de la relativité du roman, tout en la bouleversant. Cette attitude tient notamment des sorties publiques hautement controversées de l'auteur. Pierre Jourde voit sans doute juste en affirmant qu'« on ne peut cependant pas se défendre d'un malaise à propos de Houellebecq, du sentiment qu'il y a là quelque chose de louche » (2002 : 288). Que faire des énoncés provocants des personnages ou des narrateurs ? Selon Viart, Houellebecq, « dans ses entretiens, paraît plutôt incarner ses personnages qu'en rendre compte » (2005 : 350). En ce sens, *Plateforme* constitue une excellente illustration d'un texte de fiction qui occupe une zone romanesque parfois floue ou du moins qui est poussé dans les limites du roman[4].

4. Les articles de Meizoz (2003) et de Korthals Altes (2004) montrent bien comment Houellebecq écrit des romans à thèse tout en les détruisant de l'intérieur ou encore en n'y adhérant pas complètement.

LE ROMAN RÉALISTE OU LA VERSION NÉORÉALISTE DE HOUELLEBECQ

Les romans de Houellebecq veulent offrir en quelque sorte une réflexion sur la société française actuelle, en visant toujours la représentation d'une humanité dite moyenne. Romancier réaliste[5], Houellebecq ne se contente pas de reprendre une forme ancienne, déjà connue ; il la transforme. On s'entend assez facilement pour voir en Houellebecq un romancier néoréaliste dans la tradition flaubertienne, c'est-à-dire qui préconise un réalisme satirique. Nombreux sont les éléments qui nous permettraient de croire que ses romans renouent avec des prémisses du roman réaliste de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, car ils s'appuient sur la vie réelle, contemporaine ; misent sur une description de la société ; créent une inévitable tension entre l'individu et la société ; donnent une explication du monde et s'inspirent de la méthode scientifique. Michel Pierssens, qui compare justement l'attitude réaliste de Houellebecq dans *Les particules élémentaires* à celle de Flaubert, insiste aussi sur une chose essentielle : « Le recours aux figures tirées des sciences permet de faire agir ces personnages selon une rationalité définitivement post-psychologique » (1998-1999 : 240). Les romans de Houellebecq suivent parfaitement bien cette logique de mise en cause du statut l'homme et de son avenir grâce au progrès de la science, tout en s'interrogeant sur le roman et son rôle dans la société. La science est certes moins présente dans *Plateforme* (ou alors elle est déplacée, c'est la référence

5. « C'est un de nos plus grands réalistes, oui, l'enfant de Champfleury, Daumier, Flaubert, Courbet, Zola, Manet, Degas, etc. » (Noguez, 2003 : 16). Ironiquement, le premier ouvrage Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, était un plaidoyer contre le réalisme ; Houellebecq voyait en l'écrivain américain « un antidote souverain contre toutes les formes de réalisme » (1999 [1991] : 14). Après avoir écrit *Extension du domaine de la lutte* et *Les particules élémentaires*, lors de la réédition de l'essai en 1999, il ajoute une préface dans laquelle il apporte une précision importante : « peu d'auteurs ont fait *aussi peu* de concessions au réel [que Lovecraft]. À titre personnel, je n'ai manifestement pas suivi Lovecraft dans sa détestation de toute forme de réalisme, dans son rejet écœuré de tout sujet ayant trait à l'argent ou au sexe » (p. 7).

au positivisme d'Auguste Comte qui domine), mais on reste dans cette rationalité post-psychologique évoquée par Pierssens.

Le roman réaliste a voulu réaliser une saisie globale du monde tout en misant sur l'effacement de la voix de l'auteur, mais en maintenant son omniscience. Les points de vue narratifs sont variables dans les romans de Houellebecq, mais une chose demeure problématique : la présence de l'auteur. L'oscillation entre un narrateur homodiégétique secondaire et un narrateur autodiégétique dans *Plateforme* place le roman dans un rapport ambivalent à la distance. Quant à la saisie globale, elle devient plus modeste en ce début de XXI^e^ siècle.

> Les tendances néo-réalistes les plus fécondes se situent peut-être dans la capacité propre à certains romans de *comprendre* le réel sans le totaliser, en inclure une somme de données pragmatiques, en abstraire des principes de connaissances hypothétiques, en postuler une échelle de signification mobile, sans les transposer en un système achevé (Blanckeman, 2002 : 20).

Au XIX^e^ siècle, si le roman réaliste a cherché à dire quelque chose de neuf sur le monde, à pénétrer dans un territoire inexploré, cela s'est fait notamment en abordant des interdits et en s'attaquant à des problèmes moraux. Il s'agit de ce « principe d'inclusion », selon Guy Larroux, « en vertu duquel tout le réel, y compris les tabous sociaux comme l'argent et le sexe, est à dire » (1995 : 48). Houellebecq s'ingénie précisément à bousculer de nombreux tabous sociaux, en particulier ceux qui associent le sexe et l'argent[6] : de la prostitution, on passe à tout un système de tourisme sexuel, mais aussi à une conception plurielle de la sexualité dans *Plateforme*.

Houellebecq reprend une grande quantité d'éléments constitutifs et même des lieux communs du roman réaliste, mais son esthétique les actualise en tenant compte d'une nouvelle conception de soi et du monde. Parmi les principaux, on note

6. Bien entendu, la tolérance envers les religions (en particulier l'islam) en est un autre que les romans de Houellebecq ébranlent.

ceux qui assurent la cohérence globale de l'énoncé, comme en témoigne la longue analepse suivant l'incipit. Le narrateur raconte alors rétrospectivement les événements qui ont eu lieu immédiatement après la mort de son père. On relève aussi la présence de l'histoire parallèle ; autrement dit, Houellebecq ne fait rien pour masquer la réalité historique ou pour créer une sorte d'histoire fictive (mais vraisemblable). Trois autres procédés s'avèrent encore plus importants, parce que le romancier les renverse : la motivation psychologique des personnages, l'absence de l'énonciation de l'auteur et le personnage délégué. Dans un roman réaliste typique, la motivation psychologique des personnages « fonctionne comme un remplissage justificatif *a posteriori* de la trame fictionnelle du récit » (Hamon, 1982 : 136). Chez Houellebecq, toutefois, la situation est inversée ; comme le suggère Jourde, l'auteur fait « du réalisme sans psychologisme » et son « originalité […] consiste à créer des personnages qui n'existent que pour mettre en cause la notion d'individualité » (2002 : 277-278). Dans cette critique de l'individualité, le narrateur de *Plateforme,* alors âgé de 40 ans, propose un impossible portrait de lui-même : « ce que j'avais pu être à quinze, vingt ou trente ans, je n'en gardais aucun souvenir » (Houellebecq[7], 2001 : 189). La réflexion va du particulier au général, pour revenir vers soi. Il utilise son propre exemple pour exposer les risques de croire en une « singularité irremplaçable », ce qui le conduit à une conclusion présentée comme une évidence : « En somme, l'unicité de la personne humaine n'est qu'une pompeuse absurdité. On se souvient de sa propre vie, écrit quelque part Schopenhauer, un peu plus que d'un roman qu'on aurait lu par le passé. Oui, c'est cela : un peu plus seulement » (PL : 189). La paraphrase d'Arthur Schopenhauer se lit comme un aphorisme que le narrateur s'approprie en le répétant. Elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la conception du personnage romanesque chez Houellebecq[8].

7. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention PL suivie du numéro de la page.

8. Dans sa « Lettre à Lakis Proguidis », Houellebecq s'interroge avec ironie sur le travail du romancier, plus précisément sur sa modestie : « La

L'absence de l'énonciation de l'auteur et le « personnage délégué » demeurent deux caractéristiques importantes de la littérature réaliste qui fusionnent régulièrement dans *Plateforme*. Dans ce roman, le narrateur omniscient (extradiégétique et hétérodiégétique) du roman réaliste devient un narrateur paradoxal : on assiste à un va-et-vient de la part du narrateur entre (presque) toutes les positions diégétiques possibles, dont quelques-unes demeurent problématiques. Par exemple, le narrateur raconte en détail plusieurs scènes auxquelles il n'a pas assisté. On doit alors supposer que ce qu'il n'était pas censé savoir lui a été raconté par la suite, faisant de lui un témoin privilégié. Néanmoins, cela crée parfois une impression d'incohérence narrative, compensée, il est vrai, par une tonalité générale, voire unique durant tout le roman, qui est celle de la voix de Michel. Le narrateur de *Plateforme* ne s'efface nullement, il fait même l'inverse, puisqu'il impose sa présence en reformulant tout ce qu'il sait d'un point de vue éminemment subjectif, ce qui rend équivoque la question du savoir et de sa transmission. Dans le roman réaliste, « la source-garant de l'information s'incarne […] dans le récit dans un personnage délégué, porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique » (Hamon, 1982 : 140). Il est vrai que le savoir dans le roman est délégué à une autorité relative : d'une part, celui que l'on retrouve dans les guides de voyage (une sorte de savoir pratique) ; d'autre part, celui d'un personnage de spécialiste – un spécialiste moyen, disons –, que ce soit Valérie, lui expliquant les principes capitalistes de l'avantage concurrentiel (titre de la deuxième partie), le vieil ouvrier cubain exprimant son désarroi

---

construction d'un personnage romanesque devra donc si [le romancier] est honnête, lui apparaître comme un exercice un peu formel et vain ; somme toute, une fiche technique serait bien suffisante. C'est pénible à dire, mais la notion de personnage romanesque me paraît présupposer l'existence peut-être pas d'une âme, mais au moins d'une certaine profondeur psychologique. On doit au minimum convenir que l'exploration progressive d'une psychologie fut longtemps considérée comme l'une des spécialités du romancier, et que cette réduction radicale de ces pouvoirs ne peut que l'amener à une certaine hésitation sur le bien-fondé de ses pratiques » (1998 : 52).

face à l'échec du projet socialiste à Cuba, Sandra, l'artiste qui fait des moulages avec son clitoris lui montrant sa vision de l'art ou encore le biochimiste égyptien tentant de lui prouver à quel point l'islam est une religion déraisonnable. Généralement, le narrateur médiatise l'information en rapportant les événements et les discours par la paraphrase ou le commentaire. Chaque fois, il utilise un idiolecte particulier, soit un mélange de narration classique, de réflexions philosophiques et de vocabulaire populaire ou vulgaire. Ce qui donne une saveur particulière aux multiples savoirs véhiculés dans *Plateforme,* ce n'est pas tant le lieu d'énonciation d'où ils émanent que la façon dont le narrateur les adapte et reformule.

NARRATION ET ANTICIPATION DANS *PLATEFORME*

Quelques éléments du contenu de *Plateforme* peuvent déranger : le concept de tourisme sexuel, l'attentat islamiste et la complaisance dans l'écriture de scènes pornographiques. De même, les discours injurieux, peu importe qui les profère, retiennent l'attention. C'est sans doute à cause d'un contenu trop chargé et d'un grand nombre de remarques méprisantes, voire haineuses, qu'on tend à oublier le reste chez Houellebecq. Le narrateur houellebecquien est un observateur qui s'attarde à *décrire* et à *expliquer* la société qui l'entoure ; dans *Plateforme,* il est aussi le protagoniste qui livre un témoignage sur le monde dans un récit de vie qui apparaît à l'avant-dernier chapitre du roman comme un bilan :

> J'achetai plusieurs rames de papier 21 × 29,7 afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre objection, la moindre remarque. Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque ; mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits (PL : 364-365).

Grâce à l'ellipse temporelle – le dernier chapitre se déroule six mois après cette décision de témoigner –, il faut comprendre (malgré une certaine incohérence narratologique) qu'on vient de lire le récit de Michel écrit en Thaïlande. L'idée de faire un témoignage sans motif particulier apparent vient confirmer la place centrale du constat dans *Plateforme*.

La « posture scientifique » qui est en quelque sorte privilégiée par le narrateur hétérodiégétique dans *Les particules élémentaires* devient beaucoup plus proche de celle du moraliste dans *Plateforme*. Pour Christian Monnin, « l'œuvre de Houellebecq apparaît ainsi traversée par un dualisme profond entre une tendance participative ou emphatique et une distance analytique » (2002 : 10). Cela était illustré par le rapport du narrateur aux deux protagonistes des *Particules élémentaires* : Bruno relevant de la première tendance, Michel de la seconde. Dans *Plateforme,* les deux s'incarnent à l'intérieur du personnage de Michel, à la fois protagoniste et narrateur, qui adopte une perspective rétrospective et subjective et explique ce qui l'a conduit à abandonner la lutte. C'est la distance par rapport à sa propre vie, ainsi que la distance géographique – plus que l'écart temporel – qui semblent lui donner un détachement radical et qui autorisent du même coup la prise de position du moraliste.

Plateforme est un roman qui participe de l'anticipation, mais la temporalité n'est pas celle d'un futur proche (environ quatre-vingts ans dans *Les particules élémentaires*) ou lointain (environ deux millénaires dans *La possibilité d'une île*), mais bien celle d'un *futur-presque-déjà présent,* si proche que l'anticipation peut passer inaperçue. Le premier achevé d'imprimer de *Plateforme* est daté du 24 août 2001. Si l'événement initial (la mort du père de Michel) se situe autour de la mi-novembre 2000, le récit commence un an après cet événement. L'attentat terroriste survient le 4 janvier 2002 ; le narrateur termine son témoignage vers novembre 2002. La narration est donc étalée sur une période d'environ deux ans, mais la temporalité montre des signes aporétiques. Le narrateur autodiégétique qui ouvre le roman et celui qui déclare avoir achevé son récit de vie diffèrent légèrement, en

ce sens que le premier prend la parole au début sans connaître la fin des événements. Il s'agit d'une narration rétrospective, mais *jusqu'à un certain point* seulement. Les deux narrateurs apparents – celui du début et celui de la fin – créent une certaine incohérence narrative, que Martin de Haan propose de renverser : « en un sens, on peut dire qu'il y a deux narrateurs qui se recouvrent partiellement, l'un étant contemporain de l'intrigue, l'autre regardant en arrière après la fin dramatique » (2004 : 21).

L'anticipation vient également modifier les données réalistes, en particulier celles qui touchent le traitement de l'histoire parallèle. Avant l'attentat terroriste, le narrateur n'attribue aux personnalités (Jacques Chirac ou Lionel Jospin, par exemple) aucune parole inventée, aucune action fictive. L'histoire reste une toile de fond. Or après cet événement dramatique clé qui vient tout bouleverser et transformer l'utopie possible en dystopie, tout change. D'abord, le narrateur procède à un étonnant résumé succinct des articles qui auraient paru dans la presse française au sujet de l'attentat et du tourisme sexuel ; ils sont signés Jean-Claude Guillebaud, Françoise Giroud, Isabelle Alonso. Ensuite, il cite une déclaration de Chirac et en paraphrase une autre de Jospin. Tout cela procède non seulement de la fiction, mais aussi de l'anticipation (le roman se situe alors très légèrement dans le futur). C'est dire qu'on se retrouve alors en dehors de l'histoire. L'anticipation ne joue pas tant sur la nouveauté que sur l'amplification d'une tendance (le terrorisme international) et des réactions prévisibles ou du moins possibles. Inventer un contenu anticipé qui paraisse tout à fait vraisemblable, c'est trafiquer le réel, tout en formulant une hypothèse plausible. La revue de presse fictive plutôt objective n'est pas sans cacher une certaine parodie des titres ou contenus des articles, notamment dans l'exacerbation de la situation dont les journalistes et chroniqueurs auraient fait preuve. La lecture de la situation par Michel vient relativiser la conception même du « tourisme de charme », d'autant plus qu'elle est mise ironiquement en opposition avec

une irréprochable « charte mondiale du tourisme éthique[9] ». C'est une façon d'ajouter une critique, mais aussi de poser différemment la question du tourisme sexuel, autrement dit, d'ébranler la thèse même du narrateur.

INCIPIT CAMUSIEN EXACERBÉ

Si le narrateur qui ouvre *Plateforme* ne semble pas connaître tous les événements qui seront racontés, cela ne l'empêche nullement de commencer de façon brutale. Cette ouverture se place dans le sillage d'incipits romanesques qui ont marqué l'imaginaire de façon magistrale, comme celui de *L'étranger* de Camus, qui en reste un des meilleurs exemples : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. » La phrase initiale de *Plateforme,* mais aussi le détachement du narrateur – qui n'est pas sans rappeler celui de Meursault – en offrent un parallèle immédiat : « Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient *réellement adulte* à la mort de ses parents ; on ne devient jamais *réellement adulte* » (PL : 11). La suite de l'incipit, tout en restant dans un certain esprit camusien, va inévitablement plus loin. Le commentaire de Julian Barnes le souligne bien :

> Mais pendant les soixante années qui séparent *L'étranger* de *Plateforme,* l'aliénation et l'anomie ont progressé. Tout comme les expressions de manque de respect filial. En tant qu'écolier des années 60, je trouvais que les mots liminaires transgressifs de Meursault […] sonnaient comme une claque […]. Aujourd'hui, vous devez frapper plus fort (2005 : 31-32).

Houellebecq, il est vrai, ajoute une suite coup-de-poing, une tonalité singulière de son époque :

> Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues. Il avait profité de la vie, le vieux salaud ; il s'était

9. Si elle est inventée, une telle charte peut aisément rappeler le Code mondial éthique du tourisme.

> démerdé comme un chef. « T'as eu des gosses, mon con… me dis-je avec entrain ; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère. » Enfin, j'étais un peu tendu, c'est certain ; ce n'est pas tous les jours qu'on a des morts dans sa famille (PL : 11).

L'incipit, rappellent Dominique Boutet et Gilles Philippe, a « une double fonction : il présente le dispositif narratif […] et permet la mise en place de l'univers fictionnel » (2001 : 225). Dans celui de *Plateforme,* le narrateur oscille entre les deux : le narrateur réussit très vite à capter l'attention du lecteur grâce aux deux petites phrases incisives du premier paragraphe et par ses paroles peu respectueuses ; puis, il opte pour une présentation réaliste (de lui-même), mais reste avare de détails. L'ironie dans la reprise intertextuelle et l'exacerbation de l'incipit camusien se manifestent dans le retour vers soi. Cette prise de conscience du narrateur qui émet un énoncé plutôt général, voire détaché de lui, provoque ce décalage étonnant entre l'injure et la raison évoquée pour la proférer.

En plus du lien intertextuel très significatif, l'incipit (les trois premiers paragraphes de l'ouvrage) possède un événement déclencheur fort (la mort du père) et se veut ici un condensé du roman : la narration à la première personne, la temporalité aléatoire, le discours scabreux et vulgaire, l'humour noir, le style plat – la plateforme n'est-elle pas déjà une métaphore de la *forme plate* ? –, l'énoncé théorique sur le célibat, l'intérêt pour l'humanité moyenne, celle du narrateur, quelqu'un d'ordinaire (âge moyen, salarié, célibataire) ni héros ni anti-héros. Le narrateur se place d'emblée dans un rapport complexe à la théorie sociologique, économique ou philosophique. L'usage de l'italique pour accentuer les énoncés susceptibles d'avoir une portée trahit parfois leur profondeur incertaine : que peut signifier ne jamais devenir réellement adulte ? D'emblée, le narrateur avance le première idée sous forme d'aphorisme. Son constat sur les célibataires qui clôt l'incipit, par exemple, paraît énigmatique au départ : « Les gens se méfient des hommes seuls en vacances, à partir d'un certain âge : ils supposent chez eux beaucoup d'égoïsme et sans doute un peu de vice ; je ne peux pas leur

donner tort » (PL : 11-12). Il prendra tout son sens plus tard à propos du sujet du roman : l'exploration de l'idée du tourisme sexuel. L'incipit semble presque détaché du reste, comme une introduction qui serait apparue sans annoncer la logique d'ensemble ou encore un supplément venu se greffer par la suite.

LE DISCOURS ESSAYISTIQUE

L'incipit laisse déjà entrevoir l'accueil que réserve *Plateforme* aux nombreux passages non narratifs dans lesquels le narrateur se transforme explicitement en essayiste. En fait, la modification et l'adaptation des savoirs accompagnent une multiplicité de discours reformulés, qu'ils soient narratifs, poétiques, essayistiques, philosophiques, scientifiques, techniques ou publicitaires. Les observations sur le monde, les discours théoriques ou les critiques sociales qui abondent dans les romans de Houellebecq émanent du narrateur ou alors d'un personnage assez typé. La confusion possible du sens (et de la portée) qu'on doit leur accorder vient du fait que parmi les idées que Houellebecq développe dans ses essais ou qu'il est appelé à préciser dans des entretiens, quelques-unes semblent venir corroborer des propositions parmi les plus ambiguës, discutables ou polémiques. Dans des essais et des entretiens, Houellebecq suggère des idées analogues à ce que le narrateur de *Plateforme* soutient. Le concept controversé de tourisme sexuel organisé vient au narrateur à Cuba, après avoir constaté l'effondrement de l'économie et l'échec inévitable du projet de socialisme. Parallèlement à cela, Houellebecq, d'un ton badin, affirme à Fernando Arrabal : « je voudrais bien rendre visite à Fidel Castro. J'ai une proposition économico-sexuelle à lui faire qui peut sauver l'île financièrement » (2005 : 70). La similarité de la pensée peut nous conduire à croire que tout ce que le narrateur dit, l'auteur le pense vraiment. Ce serait oublier l'ironie et la relativité romanesque, mais aussi les nombreuses pensées contradictoires qui traversent le roman.

L'essai permet à un expert de faire le point sur une question ou à un amateur de s'exprimer sur un sujet, libre d'attaches

idéologiques manifestes et sans pouvoir occuper le rôle de spécialiste. En écrivant des essais[10], Houellebecq paraît favoriser le point de vue de l'expert plutôt que celui de l'amateur. En fait, la position essayistique de Houellebecq s'avère plus complexe ; il serait peut-être plus approprié d'y voir une position médiane et de parler d'un rôle de *vulgarisateur*. Dans ses romans, Houellebecq procède de façon analogue, mais les passages essayistiques qu'il ajoute sont en général assez brefs et restent toujours liés aux événements narrés. On y retrouve trois types d'essais : les essais proprement dits (à la fois introspectifs et cognitifs), les aphorismes et les critiques de livres (romans populaires ou guides de voyage). Deux questions essentielles s'imposent alors : comment Houellebecq assimile-t-il l'énonciation de l'essai et son éthique à celles du roman ? Et comment arrive-t-il à insérer un essai à la fiction sans que celle-ci ne devienne à la remorque des idées explorées dans l'essai ? Contrairement aux *Particules élémentaires, Plateforme* offre moins de longues explications scientifiques ou culturelles soutenues par un personnage *compétent* et davantage de fragments essayistiques, laissant la pensée du narrateur souvent inachevée ou incomplète.

ARGENT ET SEXUALITÉ : LE TABOU ET L'INACCEPTABLE

Le roman a souvent été envahi – pour de bonnes ou de mauvaises raisons – par le discours essayistique. Dans la littérature contemporaine, Houellebecq, à l'instar de Kundera, est un des romanciers à privilégier le plus l'ajout de nombreux essais brefs dans la narration. *Plateforme* dresse avec force non pas tant les causes du présumé déclin de la civilisation occidentale, que le constat d'échec de la « mission civilisatrice » de l'Europe. Un petit essai sur la sexualité et l'économie de marché[11] permet de reprendre le sujet principal du roman (le tourisme sexuel), sous

10. Je pense surtout aux textes réunis dans *Interventions* (1998).

11. Il n'est peut-être pas superflu d'ajouter que Houellebecq avait déjà exploré cette problématique dans *Extension du domaine de la lutte* et dans *Les particules élémentaires*.

la forme d'une longue digression ; le passage essayistique est en effet clairement identifiable par rapport au reste de la narration, parce qu'il s'en détache et que l'action cesse de progresser. Le narrateur tient des propos sur la sexualité sans s'adresser à personne, c'est-à-dire que contrairement à plusieurs énoncés antérieurs sur le sujet, il ne les partage pas avec un autre personnage, accentuant du même coup leur nature purement réflexive. Si l'essai a pour prémisse un signe du déclin de l'Occident, il s'éloigne d'un discours du ressassement et d'un raisonnement aisément lu comme réactionnaire. Le narrateur, transformé ici en essayiste polémique, s'engage dans le domaine des propos inavouables, qu'il serait hasardeux de lire simplement comme une autre thèse défendue par l'auteur.

> Moi-même, je ne voyais aucune objection à ce que la sexualité rentre dans le domaine de l'économie de marché. […] Si décidément la sexualité devait rentrer dans le secteur des biens d'échange, la meilleure solution était sans aucun doute de faire appel à l'argent, ce médiateur universel […]. Européen aisé, je pouvais acquérir à moindre prix, dans d'autres pays, de la nourriture, des services et des femmes ; Européen décadent, conscient de ma mort prochaine, et ayant pleinement accédé à l'égoïsme, je ne voyais aucune raison de m'en priver (PL : 306-308).

La transition entre la partie narrative précédente et la partie essayistique est assurée par l'emploi de la première personne (moi-même), qui montre encore une fois que si les idées (ou le savoir) n'émanent pas toujours du narrateur, elles sont toujours médiatisées par lui. Le narrateur (essayiste) reste toujours au centre de la réflexion. Au contraire, c'est la rencontre entre une pensée introspective et un travail cognitif, loin d'être rare, qui donne à l'essai sa pertinence, du moins une originalité indéniable. Par ailleurs, si l'essai se détache de la narration, il reste pleinement romanesque (selon l'acception kundérienne[12]), car il

12. Dans l'œuvre de Kundera, l'essai que l'auteur appelle « spécifiquement romanesque » signifie qu'il est enchâssé dans la narration, indéniablement lié à l'intrigue et aux personnages romanesques, et impensable en dehors du roman.

conserve ses références à la fiction, à l'humour noir du protagoniste, etc. On peut lire l'essai comme une pensée brève mais raisonnée au sens où le narrateur développe plus une question implicite dans le roman (« Pourquoi la sexualité n'entrerait-elle pas dans l'économie de marché ? ») que les arguments décisifs d'une thèse. Aussi la conclusion du passage laisse-t-elle la réflexion en suspens : « Des motivations surviendraient, survenaient déjà, mais je n'arrivais pas à me sentir réellement concerné ; ma seule motivation consistait à me *tirer de ce merdier* aussi rapidement que possible » (PL : 308. Je souligne). À la fin de l'essai, le narrateur adopte un ton plus désabusé, voire cynique mais impliqué, qui contraste avec le détachement précédent. Le retour à la trame événementielle se fait par l'annonce de l'apocalypse, ce qui présage l'attentat terroriste en Thaïlande, ainsi que les réactions françaises anticipées à l'événement et à la pratique du tourisme sexuel. Cette double posture montre bien la distanciation à l'œuvre dans le roman, soit cette séparation entre le narrateur et le personnage.

LES APHORISMES

Le narrateur émaille son récit d'affirmations au contenu évocateur ou polémique qui se lisent comme des propositions théoriques, des formules-chocs, des maximes, des aphorismes – ou autres formes gnomiques[13]. À la suite d'explications succinctes sur une situation particulière ou à la fin d'une longue tirade, le narrateur propose plusieurs types d'énoncés parmi lesquels semble dominer l'aphorisme. Souvent donnés comme synonymes, puisque les deux procédés visent à énoncer une vérité de portée générale, la maxime et l'aphorisme n'en diffèrent pas moins sur un point : alors que la maxime est tournée vers le monde, l'aphorisme l'est davantage vers soi, au sens où il « fait la synthèse d'une expérience » (Jarrety, 2001 : 35). Si les exemples

13. Lecteur attentif en admirateur de l'œuvre de Houellebecq, Noguez (2003 : 171-172) a été le premier à dresser une liste d'aphorismes présents dans *Plateforme,* sans toutefois les analyser en détail.

des deux procédés abondent, la narration subjective de Michel tend à favoriser l'aphorisme et touche à des sujets variés, par exemple l'art ou la lecture. Fonctionnaire au ministère de la Culture, Michel s'autorise à commenter le rôle de l'art contemporain : « Ma conclusion, dorénavant, est certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne » (PL : 24). En voyage en Thaïlande, après avoir fait une critique mordante de deux best-sellers américains (*La firme* et *Total Control*), il se débarrasse de ses deux livres et se retrouve les mains vides : « Vivre sans lecture c'est dangereux, il faut se contenter de la vie, ça peut amener à prendre des risques » (PL : 97). Dans les deux cas, la maxime glisse du côté de l'aphorisme, du monde vers soi ; cependant, les plus significatifs portent sur une forme d'engagement de Michel à traiter de son lien avec le monde qui l'entoure : « C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi ; c'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable » (PL : 94). Ce détachement empreint de cynisme prend à rebours un discours consensuel sur l'altérité ; ici, se positionner contre le monde signifie aussi le faire contre soi. Sortis de leur contexte immédiat, *romanesque,* ces énoncés pourraient s'avérer d'une certaine banalité. Dans *Plateforme,* ils servent souvent de chute à la fin d'une longue discussion, ce qui leur donne un réel effet, comme c'est le cas également de la référence au souvenir de sa propre vie, aphorisme attribué à Schopenhauer.

Parmi l'ensemble des aphorismes, quelques-uns des plus percutants portent sur la sexualité. L'abondance des scènes érotiques (dont plusieurs descriptions rappellent celles d'une pornographie commerciale[14]) ne doit pas faire oublier un discours d'ensemble plus complexe, ainsi que plusieurs points de vue inédits sur la sexualité, qui n'excluent pas des passages humoristiques surprenants, ambivalents. Tel est le cas de la scène sexuelle inspirée par l'artiste venue voir Michel au ministère de la Culture

14. Il ne fait aucun doute que Houellebecq emprunte, mais pas systématiquement, à l'esthétique pornographique ; celle-ci s'inscrit dans une pluralité de discours sur la sexualité.

afin de lui expliquer sa méthode artistique de fabrication de moulages de son clitoris :

> Le soir même, j'examinai avec attention le clitoris de Valérie. […] [J]'examinai très longuement le petit organe qui palpitait sous mes yeux. « Qu'est-ce que tu fais ? demanda-t-elle, surprise, après être restée cinq minutes les jambes écartées. — C'est une démarche artistique… » dis-je en donnant un petit coup de langue pour calmer son impatience. Dans le moulage de la fille, il manquait évidemment le goût et l'odeur ; mais sinon, il y avait une ressemblance, c'était indiscutable. […] Au fond, me dis-je, cette Sandra était plutôt une bonne artiste ; son travail incitait à *porter un regard neuf sur le monde* (PL : 313-314).

La force romanesque de Houellebecq réside dans cette combinaison du « ridicule et [du] révélateur » (de Haan, 2004 : 16), cette façon de faire ressurgir l'inattendu dans la banalité. La relativité romanesque permet, à l'intérieur d'une scène très concrète – qui s'intègre parfaitement bien à une narration réaliste –, de reconsidérer la création de l'artiste (est-elle si ridicule qu'on le laissait croire à priori ?), tout en proposant une description inopinée (après tant de répétitions du même) de l'acte sexuel. L'aphorisme final propose une synthèse, dont la portée reste ambiguë. Toutes ces formes gnomiques auxquelles le narrateur recourt lui permettent d'ajouter une série de considérations morales au roman, une profondeur dans un univers marqué par l'ordinaire.

L'ÉTHIQUE ROMANESQUE

Chez Houellebecq, être romancier n'exclut pas d'endosser le rôle de moraliste, si l'on comprend ce terme au sens d'un auteur qui écrit « sur le comportement et les valeurs de l'homme en société » (Schoentjes, 2002 : 381). L'écrivain iconoclaste Arrabal a déclaré, plusieurs fois plutôt qu'une : « Pour moi *Plateforme* est le traité de morale et le poème lyrique de notre temps » (2005 : 62-63). Pourquoi ? D'abord, le contenu des sujets abordés est de

nature morale ou il laisse place à une réflexion morale. Relevant de l'économie, le tourisme sexuel devient aisément pour les lecteurs un enjeu moral. C'est d'ailleurs ainsi que le narrateur présente la réaction des journalistes, qui deviennent alors les lecteurs implicites. Ensuite, le narrateur dresse un portrait moral de son époque, sans porter de jugement clair, avec une légère ironie, notamment lorsqu'il est question du discours emphatique sur les exigences éthiques du tourisme (PL : 174-176). Enfin, c'est dans l'adoption d'une posture du moraliste de la part de Michel. Le moraliste et le romancier se rejoignent dans la mesure où les énoncés, parfois d'allure sentencieuse, relèvent de la morale, tout en se gardant d'être moralisateurs, et se trouvent relativisés par la situation romanesque. Des scènes très romanesques font apparaître des pensées du narrateur et se concluent par des aphorismes ou de simples constats, comme lors de son voyage initial en Thaïlande : « C'est à ce moment, en voyant tous ces Anglo-Saxons jeunes, irréprochables et pleins d'avenir, que je compris à quel point le tourisme sexuel est l'avenir du monde » (PL : 114). En ce sens, il est difficile de cacher son étonnement face à un tel raisonnement de la part de Houellebecq proposé dans un abécédaire très personnel :

> Je n'arrête pas de porter des jugements moraux sur tout le monde dans la vie. Dans le cadre d'un roman, c'est plus dur […]. Décrire un personnage de pur salaud n'est pas jouable au-delà d'un certain nombre de pages. Ce qui est une constatation moralement déprimante. Le roman n'est décidément pas un genre moral. Tout le monde finit plus ou moins par devenir moyennement sympathique et moyennement antipathique (2005 : 13).

L'apparente naïveté de l'affirmation montre bien que le roman ne peut pas *faire la morale,* mais rien n'empêche un auteur tel Houellebecq d'inclure une réflexion éthique significative à l'intérieur du roman, d'autant plus pertinente qu'elle s'insère dans une esthétique néoréaliste qui a conservé son ambiguïté par rapport au monde.

* * *

À bien des égards, le roman français de l'extrême contemporain se distingue par la pluralité des tendances et des formes, dont celles de repenser le rapport au réel. *Plateforme* en est une bonne illustration, même si la forme n'est pas très novatrice et s'il n'est pas toujours exempt de maladresses narratives ou d'incongruités temporelles, corrigées en partie par le recours à l'anticipation. Son esthétique néoréaliste présente une des possibilités du roman à dire le monde : « Le déploiement du monde, me dis-je, je le constate ; procédant empiriquement, en toute bonne foi, je le constate, je ne peux rien faire d'autre que le constater » (PL : 295). Ce qui marque *Plateforme* en particulier, c'est la façon dont le constat est fait, comment il est intégré à diverses théories, à une évaluation morale, mais aussi à tonalité ironique, voire cynique par Michel, le narrateur. Bien que le discours scientifique ne soit pas privilégié dans ce roman, la question de l'éthique est traitée substantiellement dans l'exploration de cette histoire très romanesque au milieu de propositions discutables ou controversées. En ce sens, toutes les idées, hypothèses et thèses incluses dans *Plateforme* ne possèdent pas le même intérêt et trop souvent elles sont présentées comme des évidences. Les plus pertinentes sont justement celles qui s'inscrivent dans une pensée essayistique et qui réussissent à surgir de scènes romanesques insolites – l'inattendu dans la banalité. Houellebecq a assurément marqué la littérature de son époque et ses romans participent peut-être de cette littérature « à vif » ou « de la détestation » (Blanckeman, 2002 : 33), mais vont plus loin et offrent une possibilité – parmi de multiples tentatives originales – de reformuler le roman (réaliste) à notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

ARRABAL, Fernando (2005), *Houellebecq,* Paris, Le cherche midi.

ASTIC, Guy (2001), « Crises du roman depuis les années 1980. Pour en finir avec la nécro(idéo)logie du genre », dans Anne ROCHE (dir.), *Le dit masqué. Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 17-30.

BARDOLLE, Olivier (2004), *La littérature à vif (le cas Houellebecq),* Paris, L'esprit des péninsules.

BARNES, Julian (2005), « Haine et hédonisme. L'art insolent de Michel Houellebecq », dans Sylvain BOURMEAU (dir.), *Houellebecq. Les Inrockuptibles. Hors série,* p. 30-35.

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain,* Paris, Prétexte éditeur.

BOUTET, Dominique, et Gilles PHILIPPE (2001), « Incipit », dans Michel JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires,* Paris, Le livre de poche, p. 225-226.

BRUNEL, Pierre (2002), *Où va la littérature française aujourd'hui ?,* Paris, Vuibert.

FUENTES, Carlos (1997), *Géographie du roman,* Paris, Gallimard.

HAAN, Martin de (2004), « Entretien avec Michel Houellebecq », dans Sabine van WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq,* Amsterdam, Rodopi, p. 9-27. (Coll. « CRIN », nº 43.)

HAMON, Philippe (1982), « Un discours contraint », dans Roland BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, p. 119-181. (Coll. « Points ».)

HOUELLEBECQ, Michel ([1991] 1999), *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie,* Paris, J'ai lu.

HOUELLEBECQ, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte,* Paris, J'ai lu.

HOUELLEBECQ, Michel (1998), *Interventions,* Paris, Flammarion.

HOUELLEBECQ, Michel (1998), *Les particules élémentaires,* Paris, J'ai lu.

HOUELLEBECQ, Michel (2001), *Plateforme,* Paris, Flammarion.

HOUELLEBECQ, Michel (2005), « En toutes lettres », dans Sylvain BOURMEAU (dir.), *Houellebecq. Les Inrockuptibles. Hors Série,* p. 10-14.

HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La possibilité d'une île,* Paris, Fayard.

HUSTON, Nancy (2004), *Professeurs de désespoir,* Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac.

JARRETY, Michel (2001), « Aphorisme », dans Michel JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires,* Paris, Le livre de poche, p. 35.

JOURDE, Pierre (2002), *La littérature sans estomac,* Paris, Pocket. (Coll. « Agora ».)

KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les particules élémentaires*) », dans Sabine van WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Rodopi, p. 29-45. (Coll. « CRIN », nº 43.)

KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis,* Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

LARROUX, Guy (1995), *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique,* Paris, Nathan Université.

MEIZOZ, Jérôme (2003), « Le roman et l'inacceptable (Polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq) », dans *Études de lettres,* nº 4, Université de Lausanne, [En ligne], http://www.houellebecq.info/revuefile/39_texte1.pdf (22 février 2008).

MONNIN, Christian (2002), « Extinction du domaine de la lutte. L'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », *L'Atelier du roman,* [En ligne], http://www.houellebecq.info/revuefile/37_Monnin.pdf (22 février 2008).

NAULLEAU, Éric (2005), *Au secours, Houellebecq revient !,* Paris, Chiflet & Cie.

NOGUEZ, Dominique (2003), *Houellebecq, en fait,* Paris, Fayard.

PIERSSENS, Michel (1998-1999), « Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* », *Alliage,* nos 37-38 (hiver/printemps), p. 238-340.

SCHOENTJES, Pierre (2002), « Moralistes », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire,* Paris, Presses universitaires de France, p. 381-382.

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent,* Paris, Bordas.

DES LANGUES QUI SE REFUSENT À ÊTRE CONTEMPORAINES

Thierry Bissonnette
Université Laurentienne

Parler de poésie contemporaine, c'est convoquer implicitement bon nombre d'oppositions aussi utiles que fragiles, notamment celles entre l'ancien et le moderne, le moderne et le postmoderne, le moderne et le contemporain, le réactionnaire et le révolutionnaire. La définition du contemporain poétique s'effectue d'ailleurs mal sans recours à des caractéristiques associées antérieurement au moderne ou au postmoderne, l'exigence de rupture et de nouveauté trouvant difficilement son « après » en dehors de la répétition paradoxale d'une différenciation jamais achevée. D'autre part, l'extension usuelle des postulats modernes et postmodernes leur confère une généralité qui s'oppose à la singularité revendiquée au profit de chacune des œuvres, d'où, à terme, un inévitable divorce entre la théorie et la pratique. En effet, quoi de moins moderne pour une poésie que d'obéir à un programme, à une idée ? Et quoi de moins postmoderne que de prétendre *dépasser* le moderne, cependant que le refus de la linéarité ne semble pas pouvoir se passer d'une différenciation avec ce qui précède, fût-ce par un arrangement nouveau de possibles préexistants…

Dans le tableau profus des productions actuelles, tout se passe comme si les poètes voulaient dérouter l'observateur, le classificateur, sans bien sûr revenir à un état antérieur de la

littérature. Il en résulte une réitération de la « rupture de rupture » autrefois formulée par Octavio Paz[1], mais avec un accent beaucoup plus prononcé sur la singularité inaliénable de chaque écriture, dans la méfiance de tout mouvement, de tout consensus intellectuel. Bref, nous serions toujours plongés dans une « tradition de la rupture » augurée par Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud, avec l'addition d'un désir d'oubli de cette tradition et d'une paradoxale intertextualité qui lutte pour ignorer son statut d'objet dérivé.

Face à cette résistance à la préméditation, il serait facile de décréter la poésie contemporaine indéfinissable, du moins si l'on accordait un sens absolu à l'action de définir. Plus opératoire serait le postulat d'une nécessaire définition plurielle et incomplète, ou, en d'autres mots, complexe et ouverte, tenant compte d'observations diverses et s'inscrivant quelque part au sein d'une chaîne dialogique. À ce postulat j'en ajouterais un second, soit que toute définition de la poésie contemporaine *engage* celui qui la formule, ce dernier découpant sa perspective parmi une matière mouvante et instable qu'aucune définition ne recouvre ni n'épuise. La sélection, l'interprétation et la synthèse nécessaires à une définition ne peuvent ainsi qu'entraîner une prise de position, un lieu et un moment critiques témoignant d'un risque, d'une incursion de la théorie dans ce qui la refuse ou l'excède. Plutôt que d'encercler son objet, ce type de définition découpe un spectre intimement lié aux exemples et références sur lesquels il se base, geste sisyphéen qui constitue néanmoins une échappée hors du relativisme ou d'une naïveté fermée sur elle-même.

Cette situation fait davantage penser à celle du mycologue d'André Dhôtel qu'à celle d'une autorité théorétique dont le regard échapperait aux contingences du vivant. Dans *Le vrai mystère des champignons,* Dhôtel prévient ainsi l'apprenti en quête de certitudes :

1. « La tradition de la rupture n'implique pas seulement la négation de la tradition, mais également celle de la rupture » (Paz, 1976 : 13).

> Avant d'étudier les champignons, il faut méditer quelques bons traités sur les pèlerinages. Contrairement à ce que l'on croit, un pèlerinage est un voyage où l'on ne se propose pas un but, mais une absence de but. Le pèlerin se rend dans un lieu avec la conviction qu'un tel lieu est en dehors de tous les lieux et de tous les buts. Dès qu'il a placé le premier pas sur la route, il sait déjà qu'il se perd dans le monde, et qu'à mesure qu'il avancera il se perdra de mieux en mieux. Une science subtile de l'égarement illuminera les plus humbles choses. Ainsi se définirait justement la mycologie, pour le grand désarroi de l'ignorant que nous sommes (1974 : 9).

La difficulté de classer les champignons s'avère en effet indissociable d'une interaction infinie entre l'observation de terrain et la théorie, le contact avec les spécimens risquant chaque fois de bouleverser la structure cognitive qui leur fut juxtaposée :

> Certaines personnalités fongiques très différentes peuvent avoir des liens étroits de parenté tandis que d'autres tout à fait jumelles demeurent secrètement étrangères grâce au jeu d'invisibles ressorts chimiques. Si bien que, comme les enfants, nous avons toujours l'idée devant un champignon, que ce champignon peut être *un autre*. Ce n'est pas à cause d'un vague à l'âme mais au contraire parce que les scrupules des savants s'exaltent à saisir d'incroyables divergences (1974 : 11).

« Sort étrange du pèlerin. Il n'y a pas de routes à suivre ou à ne pas suivre, mais des routes qui se subdivisent à l'infini » (1974 : 11), de conclure l'essayiste et romancier, exaltant la tâche à poursuivre plutôt que de sombrer dans le scepticisme. « Classer pour les mycologues, ce n'est pas ranger dans une classe mais reconnaître les perspectives aux mille miroirs d'une flore rayonnante et hésitante » (1974 : 12), et ainsi devrait-il en être du poéticien, dont les objets sont plus changeants et singuliers encore que les champignons, mais dont l'activité n'a de raison d'être que dans un inachevable trajet, *égarement contrôlé* qui donne une idée du dynamisme existant dans la formation des poèmes et des recueils. « Parce qu'en fin de compte le pèlerin doit savoir où il en est *à un moment donné*. En dépit de tout il faut qu'il existe des

lieux bien situés, où d'égarement en égarement, il serait possible de faire halte » (1974 : 14).

Après tout, comme le dit Pascal Quignard, « [l]ire c'est errer » (2004 : 4e de couv.), et il n'y a aucune raison pour que la définition du lisible ne soit en partie touchée par cette errance, part négative que contrebalance chez l'écrivain lui-même le désir de connaître sa pratique et de faire des liens entre son activité et celle de ses confrères, à moins qu'il ne s'enferme dans cette attitude anti-intellectuelle signalée par Christian Prigent :

> Je vis, dans un monde où la plupart de ceux qui écrivent (qui écrivent vraiment, pour qui la littérature est autre chose qu'un projet de carrière ou un divertissement talentueux) ont semble-t-il renoncé à penser la place et le rôle de leur écriture dans le monde (au moins à le penser explicitement, publiquement) et où ceux qui font métier de penser le monde ont souvent tendance à considérer que la littérature n'y occupe aucune place, n'y joue aucun rôle, voire qu'elle est « morte », qu'elle n'est qu'« un préjugé du passé », comme disait naguère Denis Roche (1991 : 11-12).

Cette désaffection, chez certains, de la réflexion sur la poésie va de pair avec un épuisement des avant-gardes, auquel seuls un relativisme vaporeux et un sentimentalisme borné semblent parfois vouloir succéder. Il faut également noter la présence sporadique de franches réactions contre l'avant-gardiste, ce qui s'exprime par un retour intempestif à des traditions abandonnées (métrique, formes fixes), geste qui va dans la logique d'une modernité perpétuellement auto-différenciatrice. Si elle se fait polémique, cette attitude n'atteint pas toujours la plus haute authenticité, mais elle révèle le consensus quasi a-poétique qui touche l'absence de remise en question des us et coutumes littéraires, fussent-ils les plus libres. Dans tous les cas demeure cette question de l'avant et de l'après, la singularisation de l'écriture ne se réalisant que dans un réseau contextuel, dans une dialectique qu'exprimait très bien Mikel Dufrenne :

> Il y a assurément une tradition qui a formé le poète, et un certain état présent de la poésie qui le provoque. Nul ne

> réinvente *ex nihilo* la poésie, pas plus que Pascal n'a réinventé pour son compte Euclide. Mais le milieu poétique où il se sent chez lui *provoque le poète à être lui-même* ; la relation qui le joint aux autres poètes, parce qu'elle joue dans le champ d'un travail libre et créateur, n'est nullement comparable à la relation sérielle que décrit Sartre, dans le champ pratico-inerte, qui unit les individus en tant qu'ils sont hors de soi et que leur est ravi le sens de leurs actes ; ce que le poète connaît et imite dans les autres, *c'est la relation chaque fois singulière à la poésie* […] (1963 : 5. Je souligne).

UN ÉTAT DES LIEUX

Afin d'esquisser ma propre interprétation du contemporain poétique, j'emprunterai quelques éléments au panorama de la poésie française des cinquante dernières décennies effectué par Jean-Michel Maulpoix, puis tenterai de tracer quelques correspondances avec la production québécoise.

Sur son site Internet consacré à la poésie, l'essayiste Maulpoix (1999) s'est exercé à caractériser chacune des décennies courant de 1950 à 2000 afin de fournir un état des lieux de la poésie contemporaine en France. À partir d'infinitifs qui sont comme autant de perspectives (*habiter, figurer, décanter, articuler, déconstruire/aggraver*), il envisage ce corpus dans sa diversité afin de faire ressortir les principales tensions qui l'animent. Cette démarche l'amène d'abord à constater le côtoiement des attitudes de langage les plus diverses et les plus opposées, autant sur le plan de la forme que sur celui des thèmes et des présupposés philosophico-esthétiques.

Faute d'école ou de mouvement fédérateur, Maulpoix constate la nécessité d'accumuler les regards sur des poétiques particulières, ce qui fragilise quelque peu la volonté d'une vue d'ensemble, ou du moins limite ses ambitions. Sans témoigner d'une impasse, cette situation montre une désaffection de l'Histoire auprès des poètes, lesquels se montrent plus méfiants qu'autrefois envers l'action et veulent exploiter la langue comme interrogation du monde plutôt que de transmettre des mises en

forme préalable de la réalité, de convoyer des idéologies. Plus encore, et dans une radicalisation des impulsions modernes, la poésie aurait acquis une conscience irréversible de son caractère improbable et inachevé, ce qui donne à la réflexion sur sa propre nature le statut d'un thème récurrent et obsessif dans son discours.

> N'oublions pas, écrit Maulpoix, que l'histoire de la modernité est jalonnée d'échecs : celui de Baudelaire qui finit aphasique, celui de Rimbaud qui abandonne son œuvre, celui de Mallarmé que son art même étrangle. La poésie moderne n'a cessé de s'initier, depuis 1850 au moins, à la conscience de sa propre impossibilité (1999).

Autoréflexion et conscience des limites sont donc les pôles d'une activité où, non sans vertige, tous les matériaux et toutes les perspectives peuvent intervenir dans les configurations les plus surprenantes et imprévisibles. L'intérêt pour la traduction et pour les langues, suggère aussi Maulpoix, n'est pas étranger à ce tribunal tour à tour festif et mélancolique que s'aménage la langue poétique. Enfin, malgré la persistance du vers et le retour occasionnel de la versification, en parallèle avec une abondante production en prose, le rythme et la fragmentation s'avèrent des éléments parmi les plus cruciaux du poème contemporain, avec de fréquentes percées du côté des environnements sonores et plastiques.

Bien qu'il insiste sur le caractère approximatif de cette autre polarisation, Maulpoix sépare les poètes en écrivains du Oui et du Non, selon « leur confiance plus ou moins forte dans les pouvoirs du verbe » (1999). Par rapport à Paul Claudel, Paul Eluard, René Char ou Saint-John Perse, qui persévèrent dans la recherche d'une cohérence entre verbe et réalité, et qui accentuent l'aspect sacré du langage, des écrivains tels Antonin Artaud, Georges Bataille et Henri Michaux seraient du côté de la négation de l'être en faveur de l'imaginaire et d'une ironie radicale, tension qu'on retrouve également entre spiritualistes et formalistes. Tout n'est pas si simple, reconnaît Maulpoix, puisque parmi les exem-

ples donnés, il en est qui mélangent allégrement la confiance et la distanciation à l'égard du langage. À tout le moins peut-on constater une *oscillation* contemporaine entre l'attrait pour la réalité perceptible et celui pour une conscience critique du langage, ce qui incidemment nous ramène aux problèmes soulevés dans le *Cratyle* de Platon, où l'on s'interroge sur le caractère naturel ou arbitraire des vocables. Chose certaine, l'effet des grandes envolées langagières de la première moitié du siècle (surréalisme, propagande) et l'explosion baroque de la publicité ont produit une méfiance assez répandue envers les métaphores, ce qui expliquerait les exhortations récurrentes à la sobriété, de même que le retour au quotidien – non sans des contre-réactions plus fantaisistes.

Dans l'absence déjà mentionnée d'un mouvement dominant, les regroupements éditoriaux constituent un facteur d'unification non négligeable, que ce soit au sein des maisons d'édition ou des revues. À ces réseaux de connivence s'ajoutent des effets générationnels, la tension entre poètes établis et poètes en quête de reconnaissance se perpétuant avec ou sans référence à des enjeux esthétiques. Par contre, la marginalité sociale de la littérature et en particulier de la poésie tend à atténuer les conflits en faveur d'une valorisation parfois militante voire corporatiste de cette dernière.

Finalement, Maulpoix insiste sur la productivité de l'échec répété des définitions du poétique, qui entraîne selon lui une définition par défaut, « malgré tout », de même qu'une interaction plus dynamique entre texte et théorie, les œuvres ayant le privilège de guider le jeu par leur exploration d'une matière toujours inédite :

> Ces poètes retrouvent donc des qualités d'instrumentistes. Ils jouent le jeu de la langue, malgré tout. Leur écriture paraît dépourvue d'a priori formels. Elle ne repose sur aucun postulat. Le « nouveau lyrique » part à l'aventure dans la langue à partir de son désir de prendre langue. Il sait que la langue est un piège, que l'image est une tromperie, que le sujet est un leurre. Cela n'empêche pas que dans le langage il y ait « de

> l'image et du sujet ». Peut-être doit-on parler ici d'écritures sans théories, a-théoriques, ou post-théoriques. Lassées du théorique, lassées surtout des exclusions ou des réductions qu'il implique, et de l'intellectualisme qui souvent s'y attache (1999).

Malgré quelques différences idéologiques et contextuelles, la façon dont Maulpoix décrit l'évolution du champ poétique en France est dans les grandes lignes conforme à ce qu'on a pu observer au Québec. C'est-à-dire que les oppositions apparues depuis 1950 ont également révélé un jeu de balancier entre la représentation et l'imaginaire, entre l'expression du réel et la réalité propre du langage. Aux intuitions géographiques de ce qu'on a appelé la poésie du pays sont venues répondre les intuitions plus proprement langagières du formalisme et de la déconstruction, plusieurs poètes passant eux-mêmes de périodes plus lyriques à des périodes plus expérimentales, et vice versa. Des écritures comme celles de Paul-Marie Lapointe, François Charron, Marcel Labine et Nicole Brossard donnent un bon exemple de la variété de tons et de formes qui peuvent meubler une trajectoire singulière, cette mobilité même semblant ajouter à leur statut de contemporain plutôt que d'en faire des transfuges ou des convertis.

Un regard rétrospectif empêche cependant de considérer cette coexistence des possibles comme un long fleuve tranquille. Après des années 1970 où la poésie critique fut davantage mise à l'honneur, fournissant une saine réaction aux excès lyriques qui précédaient, il est indéniable qu'on a assisté à une contre-réaction lyrique, d'où a surgi un retour du spirituel et parfois même du religieux. De même la vogue intimiste et les grandes introspections métaphysiques des années 1980-1990 ont-elles créé le besoin de varier la donne. Mais ce phénomène de balancier semble aujourd'hui difficile à suivre, tant cette succession des tendances a fini par créer un écosystème divers où tout se côtoie sans conflits ni ligne évolutive. Ici aussi, le combat pour une visibilité sociale de la poésie semble l'emporter sur les débats esthétiques,

ce dont témoigne la nette diminution de la critique, cependant même que la quantité de publications ne cesse d'augmenter.

On peut également parler de noyaux ou d'agrégats de solidarité autour de revues et d'éditeurs, mais force est de constater que les poètes passent facilement d'un lieu à l'autre, selon la tonalité qu'empruntent leurs divers textes. Pour observer des tensions plus visibles, il faut aller du côté de nouvelles initiatives, le développement des petits éditeurs et des revues indépendantes connaissant un certain regain depuis quelques années, alors qu'il existe une certaine séparation entre les tenants de l'oralité (*spoken word,* spectacles littéraires, etc.) et ceux qui préfèrent s'en tenir à une attitude plus livresque. La fragilité des institutions atténue toutefois les dogmes respectifs, et seul l'avenir dira si les différences actuelles donneront lieu à des affrontements esthétiques ou si le statu quo et la coexistence des tendances se poursuivront sur le même mode ouvert ou bien flou, selon l'angle dont on le perçoit. Pour l'instant, seules les revues *Contre-jour* et *Le Quartanier* (tout comme l'éditeur homonyme) ont des attitudes plus tranchées concernant la poésie, la première valorisant une intention ontologique à rebours du nihilisme postmoderne, la seconde se tournant spécialement vers une expérimentation déconstructrice à portée polémique, alors que les organes plus anciens (*Liberté, Estuaire,* etc.) continuent de conjuguer ces tendances dans des proportions variables.

La synthèse de l'ancien et du nouveau dont parle Maulpoix est effectivement constatable autant à l'Hexagone, au Noroît, aux Herbes rouges que chez L'Oie de Cravan (maison plus récente et plus artisanale), bien que l'ambiance consensuelle dictée par le sentiment de marginalité mène à une occultation partielle de l'autocritique. C'est ainsi qu'une grande majorité des recueils publiés annuellement semblent écrits dans une inconscience volontaire, « comme si » la modernité n'avait pas vraiment eu lieu, comme s'il n'y avait pas vraiment une crise fertile concernant la nature de la poésie, ce qui est souvent conforté par des éditeurs qui s'en remettent à une pérennité du genre que confirme le marché du livre. Reste que chaque lieu laisse place à

des brèches qui lui permettent de justifier ses prétentions à la littérarité, un peu comme ce que la présence de poésie au sein des grands conglomérats éditoriaux peut produire.

ÉCHAPPER AU CONTEMPORAIN

Sous les apparences trompeuses d'une libre création et d'une circulation sans frein de la parole, il existe pourtant un antagonisme entre la poésie et les discours dominants de l'époque actuelle, dont les modes d'énonciation sont d'ordres radicalement différents. « Pour la première fois la forme d'une société s'oppose à l'existence d'une littérature », écrit Quignard (2004 : 159), selon qui la mentalité positiviste et le culte d'une prétendue clarté constitueraient un refus implicite de l'ombre et de la mobilité où le psychisme et la beauté trouvent leurs moteurs. Au mouvement d'homogénéisation qui caractérise le social, Quignard oppose l'hétérogénéité comme valeur esthétique fondamentale, ce qu'il traduit dans l'affrontement du culte contemporain des images et la persistance des ombres. À la « haute définition » des premières, l'artiste devrait selon lui préférer l'ambiguïté des secondes[2], tout comme Maulpoix plaidait pour une définition « malgré tout » et pour l'entretien d'une *perplexité* devant la nature de la poésie.

Je retiens de cela que la poésie, malgré ses emportements et ses extases, aurait aujourd'hui une fonction négative, soit celle d'aller vers *ce qui n'est pas,* ou pas encore, plutôt que de reproduire un état de fait ou une mentalité, ce par quoi l'on retrouve les exigences les plus nobles de l'art abstrait. C'est ce qui me faisait suggérer dans mon titre que dans ses réalisations récentes, la poésie semble avoir mis en évidence son exigence de non-contemporanéité, étant chaque fois une tentative d'aller au-delà de l'air du temps, de s'inscrire dans les creux ou les insuffisances du présent, dans un mouvement nettement anti-historique. On

2. « Homogénéité culturelle, historique, tel est le destin de l'homme. / Hétérogénéité naturelle, originaire, tel est le destin de l'art » (Quignard, 2004 : 66).

peut voir l'amorce de cette dimension dans ce que Philippe Murray dit de la littérature dans le collectif *Le cadavre bouge encore,* encore qu'il faille distinguer l'action critique exercée par le poétique de celle de la fiction ou de l'essai : « S'il y avait une fonction à assigner à la littérature, et d'abord au roman, ce serait de jouer ce rôle de grain de sable. Ou de virus anti-déshumanisation. C'est-à-dire d'anti-lissage total » (2003 : 76). Tout comme Quignard, Murray perçoit le littéraire telle une ombre que la parole humaine se procure pour échapper à la représentation autant qu'à l'instrumentalisation. Avant-garde, arrière-garde, colonisation des limbes, la poésie gagne à être pensée comme une échappée sans cesse réitérée hors du donné, hors de ce qui se montre comme actuel. En ce sens, dire d'une poésie qu'elle est contemporaine serait une contradiction dans les termes, seule l'abolition imaginaire de l'ancrage spatio-temporel pouvant conférer une qualité poétique à un système langagier.

On voit de nouveau surgir la difficulté de penser un tel langage dans la coexistence et la succession de ses réalisations, puisque cette contestation permanente et inachevable se configure difficilement en communauté, sinon dans le discours critique qui hiérarchise et confirme des filiations. C'est qu'autant la poésie se méfie du temps présent, autant elle se méfie de la poésie, du moins si l'on se fie à des auteurs tels Rimbaud, Jarry, Artaud, Bataille, Ghérasim Luca et Christian Prigent, qu'on aurait bien du mal à lier génétiquement sans recourir au contexte historique dont ils tentent de se détacher en en offrant une autre voie littéraire. On a bien là affaire à une « tradition » autocritique, à une haine que la poésie dirige vers elle-même, vers son défini, mais ni recette ni évolution ne sont souhaitées par elle dans ce domaine :

> Le mouvement de la poésie part du connu et mène à l'inconnu. Il touche à la folie s'il s'accomplit. Mais à l'approche de la folie le reflux commence. À peu près toute la poésie n'est qu'un reflux : le mouvement vers la poésie, par là vers la folie, cherche à rester dans les limites du possible. La poésie est de toute façon négation d'elle-même : elle se nie en se conservant et se nie en se dépassant (Bataille, 1974 : 532).

Ce reflux post-historique, on peut bien difficilement en concevoir un *après,* puisqu'il ne se conçoit en rien comme un *avant*. Seul se distingue un *pendant* intempestif qui veut durer davantage qu'un étouffant air du temps – fausse durée confondue avec le vacuum ininterrompu et cadencé sur lequel se règle le commerce. Pour l'heure, il convient de scruter et d'interpréter les différents théâtres vocaux où le poétique se réactive, puisque celui-ci s'alimente de toute évidence du contrepoint essayistique à son égard.

BIBLIOGRAPHIE

BATAILLE, Georges (1974), *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard.

DHÔTEL, André (1974), *Le vrai mystère des champignons,* Lausanne, Payot.

DUFRENNE, Mikel (1963), *Le poétique,* Paris, Presses universitaires de France.

MAULPOIX, Jean-Michel (1999), *La poésie française depuis 1950,* [En ligne], http://www.maulpoix.net/Diversite.html (17 août 2007).

MURRAY, Philippe (2003), « Dans la nuit du nouveau monde-monstre », entretien avec Olivier Rohe, dans Pierre BOTTURA et Olivier ROHE (dir.), *Le cadavre bouge encore,* Paris, 10/18.

PAZ, Octavio (1976), *Point de convergence,* Paris, Gallimard.

PRIGENT, Christian (1991), *Ceux qui merdrent,* Paris, P.O.L.

QUIGNARD, Pascal ([2002] 2004), *Les ombres errantes. Dernier royaume, I,* Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

LE « RÉCIT-POÈME » CHEZ PATRICE DESBIENS. TRANSFORMATIONS DU GENRE LYRIQUE

Myriam Lamoureux
Université Laval

Le genre poétique s'appréhende autrement depuis que le discours structuraliste a marqué de manière irréversible la critique littéraire, entre autres par cette affirmation de « la mort de l'auteur ». Bien que les structuralistes s'intéressaient davantage à la forme du récit, la poésie a aussi été atteinte par cette nouvelle conception du texte. En effet, si Goethe pouvait encore dire à son époque que le poème puisait dans l'expérience vécue (« tout ce qui a été publié de moi ne représente que les fragments d'une grande confession » – cité dans Combe, 1996 : 41), l'aspect autobiographique du genre lyrique se trouve aujourd'hui nuancé par la critique. Ainsi, le sujet lyrique est redéfini par une énonciation ambivalente qui accepte la subjectivité du poète, mais qui se construit aussi par l'inclusion de l'autre (le lecteur, l'être aimé, etc.). Cet angle d'analyse semble une terre fertile pour les chercheurs actuels[1] ; la poésie contemporaine est souvent assimilée au genre lyrique et l'énonciation de ce type de discours reste problématique.

1. Voir à ce propos les ouvrages de Jean-Michel Maulpoix ainsi que *Figures du sujet lyrique* de Rabaté (1996).

Toutefois, cette catégorie générique admise (bien que problématique à son tour) ne peut rendre compte de l'instabilité formelle qui caractérise la poésie depuis cette « crise de vers » retracée par Stéphane Mallarmé. Le « je » du poème est bien cet « autre » dans la célèbre expression d'Arthur Rimbaud, à laquelle renvoie le sujet lyrique moderne, mais nous croyons aussi que ce « je » peut adopter la figure d'un personnage ou même le discours de l'essayiste. Dès lors, la poésie n'est pas exclusivement lyrique puisqu'elle accepte d'autres formes, dont celle du récit qui rappelle les origines du poème épique. Cette dynamique des genres qui s'observe dans les écritures contemporaines a d'ailleurs été étudiée, selon divers champs d'intérêt, dans un ouvrage collectif dirigé par Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. Les auteurs ayant participé au recueil se sont penchés sur la façon dont certains « textes travaillent (ou sont travaillés par) les classes génériques, comment ils posent (ou non) le problème du genre ou de leur genre, comment ils s'inscrivent dans cette problématique ou, à l'inverse, tentent d'en sortir » (2001 : 6). Notre analyse des recueils de Patrice Desbiens *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments* et *Poèmes anglais* s'inscrit dans le prolongement de ces études récentes menées sur la notion de genre. En proposant d'abord un retour sur les grands paramètres du genre lyrique et sur l'opposition quasi essentialiste entre le récit et la poésie, notre étude de ces textes rendra compte de la perméabilité du poème chez Desbiens, qui accepte le narratif pour expérimenter un autre mode d'expression poétique.

Ce jeu qui combine les catégories génériques s'observe dans la littérature contemporaine, sans pour autant liquider la notion de genre. En effet, celui-ci demeure essentiel comme plaisir de lecture puisqu'il répond dans une certaine mesure aux attentes des lecteurs. Dans cette perspective éditoriale, le genre sert à définir l'appartenance d'un texte qui présente des caractéristiques communes avec d'autres textes de sa catégorie. D'un point de vue historique, la notion de genre n'a cessé d'être redéfinie depuis *La poétique* d'Aristote. Ce traité ne visait alors que les

textes écrits en vers, d'où la grande catégorie désignée sous le nom de *poésie*. Pour Aristote, l'art poétique est aussi nécessairement une imitation, une mimésis des actions des hommes par le langage comme dans la tragédie antique. Cette première classification des genres ne tient compte en somme que du poème dramatique (mimétique) et du poème épique (narratif), délaissant l'énonciation lyrique comme le faisait remarquer Gérard Genette en parlant de « cette absence criante » dans le traité aristotélicien (1986).

Au XIX^e^ siècle, la pensée romantique opère un changement dans la conception de la littérature comme le remarque Jean-Marie Schaeffer : « […] il ne s'agit plus de présenter des paradigmes à imiter et d'établir des règles, il s'agit d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature » (1989 : 34). L'attitude normative présente chez Aristote et chez ses successeurs est délaissée dans la théorie hégélienne des genres qui s'appuie sur la détermination historique. Le modèle proposé par Hegel reprend ainsi le schéma dialectique selon la triade de l'objectif (genre épique), du subjectif (genre lyrique) et de leur synthèse dans le genre dramatique. En donnant une place au genre lyrique aux côtés des formes épique et dramatique, Hegel rend compte de la production littéraire à l'époque romantique, où la « poésie des états d'âme » est rattachée à de grands noms : Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, etc. Toutefois, cette triade générique qui englobe la poésie lyrique conduit à certaines confusions, selon Dominique Combe, car elle suppose une adéquation entre les trois genres sans tenir compte des particularités de l'énonciation lyrique et la négativité inhérente de ce genre. En effet, l'absence d'homogénéité formelle, thématique et stylistique entre les sous-genres lyriques de la tradition antique, comme l'ode ou l'élégie, empêche toute normalisation du lyrisme, qui apparaît davantage comme un « anti-genre ». Cette définition négative, qui était « déjà inscrite dans la rhétorique classique, qui la pense par défaut, en référence aux genres nobles de l'épopée et de la tragédie » (Combe, 1989 : 158), est reformulée par Karlheinz Stierle au XX^e^ siècle : « [La poésie lyrique] n'est pas un

genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif » (cité dans Combe, 1989 : 156). Seul le critère énonciatif permet alors une identification au « genre » lyrique, par la subjectivité déjà rattachée à ce type de textes dans le système hégélien.

Dans son ouvrage *Logique des genres littéraires,* Käte Hamburger distingue les catégories génériques selon une théorie de l'énonciation qui pose une « frontière infranchissable » entre l'énoncé fictif des textes narratifs et l'énoncé réel. Dans cette perspective, la mimésis s'oppose à l'énonciation véritable, qui ne se manifeste dès lors, du moins en littérature, que dans le poème lyrique qui « appartient au système énonciatif de la langue » ([1977] 1986 : 208). Hamburger explique ainsi la réception particulière du poème par rapport aux autres textes littéraires, puisqu'il représente l'énoncé d'un « JE lyrique [qui] est un sujet d'énonciation » ([1977] 1986 : 208). Le poète produit donc des énoncés de réalité dans son écriture ; cette position théorique fait correspondre la poésie aux genres autobiographiques. Pourtant, le « je » lyrique ne peut s'appréhender ainsi, malgré le caractère non fictionnel de son énonciation ; il demeure une création, voire une fiction d'individu qui rappelle le « je est un autre » de Rimbaud. Combe critique la position de Hamburger en rappelant que « le propre de la poésie lyrique réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente » (1989 : 162), où l'autobiographie et la fiction se mélangent, tout en acceptant cette part d'altérité nécessaire au discours lyrique.

En effet, le « je » lyrique ne peut être pensé que dans son interaction avec un destinataire puisque celui-ci est impliqué dans ce type de discours. Un pacte de lecture s'instaure entre le poète et le lecteur qui forment ainsi une communauté d'expériences sensibles : « [Le] sujet poétique renvoie le lecteur à son propre statut de sujet, dans un jeu de miroir où l'identité s'expérimente dans l'altérité » (Charles-Wurtz, 2002 : 49). La réception du texte poétique dépasse ainsi la simple transmission d'un énoncé ; il s'agit davantage d'un échange où la parole doit être réénoncée par le lecteur qui devient alors « le seul garant de la vérité

subjective du poème » (Charles-Wurtz, 2002 : 51). Cette définition du sujet lyrique, qui n'existe que par la réactualisation de son énoncé, se rapporte aux origines mêmes de cette poésie autrefois chantée et accompagnée par une lyre. L'interprète du chant lyrique s'investissait alors dans la subjectivité de ce « je » par un processus d'identification. Avec la « disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé, [1890] 1945 : 366), la musicalité du poème lyrique n'est maintenue que dans le rythme du vers et une distance s'impose entre le sujet lyrique et son destinataire. De plus, l'identification du lecteur au « je » se complexifie dans la poésie moderne alors que le sujet lyrique se fait pluriel, c'est-à-dire qu'il est morcelé en plusieurs figures. On signalera l'exemple d'Henri Michaux, dont l'écriture, souligne Laurent Jenny, mobilise un « je » lyrique qui ne s'appréhende que par « sa propre indétermination en se détachant sans cesse des symbolisations qu'il produit pour se ressaisir, mais, contradictoirement, recoud la limite du moi et du non-moi en restituant ses fictions à des manières d'être du moi » (1996 : 101). Malgré un refus de la fiction généralement associé au genre lyrique, le sujet qui est mis en scène dans ce type de poèmes demeure une création.

L'énonciation particulière du poème lyrique et l'indétermination de son discours placent d'emblée ce genre en marge des genres épique et dramatique. Ceux-ci étaient d'ailleurs les seuls à être retenus par Aristote dans son traité qui ne considérait que les textes mimétiques. Étranger à la représentation et à la fiction, le poème lyrique exclut ainsi le narratif. L'opposition entre la poésie et le récit est cependant accentuée au XIX^e^ siècle avec la rhétorique mallarméenne qui a été réinterprétée et radicalisée par Paul Valéry, comme le rappelle Combe. Si la poésie baudelairienne assumait encore le récit dans les *Petits poèmes en prose,* la position de Mallarmé dans *Crise de vers* est catégorique : « le brut », « l'immédiat » et « l'élémentaire », traits distinctifs du récit, s'opposent au caractère « essentiel » de la poésie. L'idéal d'une « poésie pure » rejette ainsi tous les verbes performatifs comme « raconter », « enseigner », « décrire » qui sont le propre

de « l'universel reportage ». La poésie ne peut être narrative ; elle doit « faire abstraction de l'expérience quotidienne, des contenus didactiques ou utilitaires, des vérités pratiques, des sentiments de tout un chacun, des ivresses du cœur » afin de « [se] donner […] la liberté d'exercer sa magie verbale » (H. Friedrich cité dans Combe, 1989 : 25).

Cette définition de la « poésie pure » met aussi de côté l'expression des états d'âme de la poésie lyrique romantique et place le langage, « la magie verbale », au premier plan. La poésie moderne a en effet été assimilée au « sous-genre » lyrique qui est ainsi devenu le genre poétique à part entière. Combe souligne que ce glissement du genre lyrique au *code linguistique* constitue une première erreur qui éclipse la nature même du langage poétique : il s'agit d'un sous-code de la langue. Ainsi, la poésie ne peut s'opposer qu'à la prose, et non au récit qui se définit plutôt comme un *niveau linguistique* (selon Émile Benveniste) ou comme un *mode* (selon Genette). Le récit peut donc être utilisé dans la composition de toutes les formes de discours, y compris dans les textes en vers. Perçus comme antithétiques, la poésie et le récit ne sont pourtant pas des « genres » pouvant être comparés sur un même plan selon Combe, qui puise dans les théories bakhtiniennes afin de distinguer les *genres littéraires* des *genres du discours*. Selon Mikhaïl Bakhtine, les genres premiers (du discours) sont transformés dans les genres seconds (littéraires) en perdant leur rapport immédiat au réel. Dès lors, les confusions théoriques soulevées par Combe relèveraient « de la confrontation abusive d'un "genre du discours" – le récit – à un "genre second" – la poésie "lyrique", elle-même assimilée au code de la poésie » (1989 : 38). L'exclusion du narratif dans les textes poétiques est donc issue d'une conception historique de la poésie, héritée des tenants de la « poésie pure », plutôt que d'une « essence » du poème.

Cette brève mise au point concernant les particularités du genre lyrique par rapport à la forme narrative du récit nous paraissait nécessaire pour aborder la notion de genre dans une perspective d'écriture contemporaine. En effet, les déplacements

qui s'opèrent historiquement en poétique des genres conduisent à diverses transformations, amenées par les œuvres elles-mêmes, puis commentées par la critique littéraire. Henri Meschonnic affirme dans *Pour la poétique* que « l'œuvre […] ne "remplit" pas une forme pré-déterminée, préexistante, elle la crée » (cité dans Combe, 1989 : 72). Cette remarque s'applique particulièrement aux œuvres de Desbiens qui sont parfois à mi-chemin entre le recueil de poèmes narratifs et le récit poétique. Le poète franco-ontarien invente en quelque sorte une nouvelle forme qui rend les frontières poétiques et narratives poreuses, créant ainsi le « récit-poème ». Ce néologisme permet de rendre compte de cette écriture de l'entre-deux chez Desbiens, qui n'abolit pas la forme du poème et qui accepte le récit dans sa composition. En transgressant les frontières du genre lyrique, Desbiens redéfinit la poésie en la renouant avec ses origines narratives, soit le poème épique. Toutefois, l'apparition d'un « je » intimement lié à l'écrivain par sa condition, celle de « l'homme invisible », expose les traces d'une subjectivité lyrique. Les événements racontés par Desbiens renferment certes une part d'autobiographie, mais une distance est posée par le personnage du poète qui rappelle le flâneur de Charles Baudelaire. En ce sens, Desbiens reprend l'image du paria, du poète maudit issu de la tradition poétique (chez Rimbaud, Corbière, Cros, etc.), et il la reconduit par ce je lyrique :

> Chaque fois qu'il dit « JE », le poète assume cette tradition, de sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa personne propre, celle du Poète archétypique, devenu le personnage d'une fiction allégorique de la création poétique (Combe, 1989 : 162).

Ce « je » lyrique, personnage du poète errant entre Sudbury et Québec, est aussi le narrateur dans les textes de Desbiens. En effet, le récit est généralement construit au présent de l'indicatif et les événements, souvent anecdotiques, sont racontés par un narrateur homodiégétique dont les pensées sont révélées au lecteur. Le texte s'inscrit ainsi à la frontière entre la confidence

adressée à l'autre, ce « tu » constitutif pour le sujet lyrique, et la représentation liée aux textes fictifs. En admettant un minimum d'action, l'écriture poétique de Desbiens élargit le domaine de la représentation en étendant son contenu à des états d'être universels. Le poète dépasse ainsi les contours déjà plus ou moins définis du genre lyrique et transgresse les règles d'une « poésie pure » par cet acte de langage proscrit dans la rhétorique mallarméenne : raconter. La lisibilité du « récit-poème » est redevable non seulement à ce retour du narratif en poésie, mais aussi à l'énonciation lyrique qui engage le lecteur dans une intersubjectivité.

Afin de donner un aperçu des transformations génériques qui traversent et modèlent les œuvres de Desbiens, nous proposerons des pistes d'analyse à partir de deux exemples qui jouent sur cette frontière entre le narratif et le poétique. La classification générique du recueil *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments,* réédité en 1999, est plutôt discrète. En effet, aucune indication n'est donnée sur la couverture du livre ; un lecteur connaissant l'œuvre du poète franco-ontarien peut donc s'attendre à lire un recueil de poèmes. Toutefois, dans la bibliographie de l'auteur, la mention « nouvelles » est indiquée entre parenthèses pour définir la première édition du recueil parue en 1997. Outre le choix éditorial qui détermine la classification du livre, le titre même de l'œuvre pose une ambivalence générique puisque cette phrase nominale renvoie à la fois au mouvement de la pluie, et donc à l'action propre au récit, ainsi qu'à la poéticité des mots *vent* et *bâtiments* qui laissent entendre leur sonorité commune. En fait, l'ensemble du recueil fait alterner des textes plus proches de la nouvelle brève (« Jésus de Sudbury ») et d'autres textes qui sont véritablement des poèmes (« Un nom ») en raison de leur propos elliptique et davantage évocatoire. L'un des textes du recueil précise même sa non-appartenance au genre poétique par son titre : « Piano (pas un poème) ». Pourtant, à la lecture de ce non-poème, aucune autre classe générique que celle rejetée par l'écrivain ne semble correspondre à ce texte marqué par une indétermination formelle.

La nouvelle éponyme du recueil[2] s'insère plus facilement dans cet ensemble de textes où domine le récit. Une unité d'action se déploie en quatre pages, formant ainsi une histoire brève où l'intensité est à la fois présente dans la contrainte du genre et dans le dialogue entre les deux personnages qui se termine abruptement. En effet, l'action se déroule dans un bar où une femme invite le narrateur à prendre un verre avec elle. La conversation est à peine entamée que les personnages disparaissent spontanément, « comme dans une émission de *Star Trek* » (EP : 12). Cette référence à un univers de science-fiction participe à la mise à distance du texte par rapport au réel. L'opposition binaire entre le poétique et le narratif se trouve ainsi déplacée en quelque sorte par un troisième élément, soit le fictionnel, qui recoupe les deux précédents. Ainsi, malgré l'aspect mimétique, voire autobiographique du récit (l'action se déroulant dans un lieu déjà fréquenté par Desbiens), la fiction est soulignée par le narrateur qui ne raconte en fait qu'une création de son esprit : « Disons que je rencontre cette femme dans un bar de la rue Saint-Jean à Québec. Disons que je suis perché sur un banc en train de prendre un troisième scotch » (EP : 10). Les pensées du narrateur sont dévoilées de telle sorte qu'elles constituent le contenu même du récit, sous la forme d'une confidence adressée au lecteur qui se trouve dès lors engagé dans la diégèse.

Cette exposition du discours intérieur du personnage rappelle la position du sujet lyrique qui « dans la plus grande singularité de sa parole, rejoint l'autre, est l'autre » (Rabaté, 1996 : 68). En effet, le narrateur explique à autrui (un narrataire implicite ou le lecteur empirique) ce que représente la pluie ; il donne ainsi la clé pour comprendre la métaphore filée du texte :

> Disons que chaque goutte de pluie contient une personne que je connais. Disons que chaque personne dans chaque goutte de pluie est une femme que j'aime.

2. Voir « L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments » (Patrice Desbiens ([1997] 1999 : 9-12). Dorénavant, les renvois à ce recueil seront signalés par la seule mention EP suivie du numéro de la page.

> Chaque goutte de pluie est un pendentif, une amulette qui contient le vrai visage secret de l'amour.
>
> Les bâtiments ruissellent et recèlent la lumière du ciel et la lumière de son visage.
>
> Comme ça, tous les bâtiments sont beaux sous la pluie (EP : 9).

L'explication du titre est contraire au genre poétique, particulièrement dans la visée de Mallarmé qui refusait tout didactisme en poésie. Desbiens produit pourtant un métadiscours dans son texte en réfléchissant sur la construction du sens et de l'image poétique. Cette première partie expose le cadre de la nouvelle dans une description explicative ; elle ralentit par le fait même le déroulement de l'action. D'autres coupures dans le texte inscrivent un changement de discours, passant du narratif au poétique comme dans cet extrait où la prose se transforme en vers libre :

> C'est sous la pluie que je marche avec cette femme que je n'ai pas encore rencontrée.
>
> Nous sommes magiques.
>
> Magiques comme chaque moment.
>
> La belle et la bête, tête dans la tête sans un bruit sous la pluie.
>
> Sous pli.
>
> Sous peu.
>
> C'est depuis ce temps-là que […] (EP : 9-10).

Cette divagation poétique crée le même effet de ralentissement puisque le récit est interrompu, le temps de quelques phrases qui n'apportent aucun élément nécessaire à la construction de l'histoire. Le poète s'amuse plutôt à déconstruire les sonorités du mot « pluie » qui s'entend dans le « pli », ainsi que dans le « peu » du verbe impersonnel « il pleut ». Malgré l'écart apparent de cet extrait par rapport au récit, la présence de la ponctuation permet un certain raccord à l'ensemble du texte ; il ne s'agit pas d'un poème à part entière, isolé de la nouvelle.

La prédominance d'un travail sur (et par) le langage propre au genre poétique se remarque ailleurs dans le récit. En effet, le

rythme de certains passages rappelle même le poème en prose, où le sens rejoint la forme et le fond du propos :

> Il monte la musique et se prend une pression blonde en attendant une pensée.
>
> Il regarde la sortie d'urgence en pensant à sa blonde.
>
> Dehors il pleut avec passion (EP : 12).

Cet extrait est construit par analogies sonores et sémantiques, entre autres par le terme *blonde* qui représente à la fois la bière que se verse l'homme et son amoureuse. Cette dernière est aussi contenue dans le « il pleut » puisque ce verbe rappelle l'explication donnée au début de la nouvelle où le narrateur disait voir le visage d'une femme dans chaque goutte de pluie. De plus, le complément circonstanciel « avec passion » suggère la réciprocité de la pluie avec le sentiment amoureux et s'apparente au mot *pression,* associé à la bière « blonde ». Ainsi, ces quelques phrases suivent les pensées du barman dans une forme cyclique qui rend compte de ce processus mental : « en attendant une pensée […], en pensant à sa blonde ».

La construction de ce récit repose en grande partie sur des images poétiques qui représentent la réalité par des voies obliques. Cette poésie descriptive utilise les objets pour matérialiser les sentiments subjectifs et, ainsi, faire exister le « je » lyrique qui s'incarne dans des fictions de soi. Une rupture se fait donc entre le « je », sujet de l'énonciation, et le « moi », objet de la description. Dans la nouvelle de Desbiens, le « moi » est le plus souvent représenté par l'image du verre vide qui traverse l'ensemble du texte. Le mot *vide* est d'ailleurs abondamment utilisé pour dépeindre le lieu de l'histoire et l'état général de la situation :

> La place est *vide* […]. Le barman, qui finit de laver ses verres parce qu'il est tard, entend un bruit et se retourne avec un verre *vide* dans la main pour dire quoi ? dans le *vide*.
> Il voit une table pour six, *vide,* avec deux verres *vides* dessus (EP : 12).

Les nombreuses reprises du « vide » dans le texte produisent l'effet contraire du mot en remplissant tout l'espace. Cette accumulation cache cependant une lacune sur le plan lexical, puisque l'écrivain ne propose pas de synonymes pour éviter la répétition. Le manque de vocabulaire s'étend jusqu'au contenu du récit par les places inoccupées (« Nous sommes maintenant deux à la table pour six », EP : 11), par l'absence du corps (« Est-ce que c'est toi l'homme invisible ? », EP : 10), voire par le manque sur le plan sexuel (« Elle parle tellement bien que ça me fait bander », EP : 11). Le vide qui traduit l'état intérieur du narrateur se transpose ainsi sur l'action extérieure ; « l'homme invisible » pense à s'éclipser (« Je pourrais disparaître mais elle est beaucoup trop belle », EP : 10), puis les deux personnages se volatilisent à la fin de la nouvelle (« Je disparais. / Elle aussi. / Comme dans une émission de *Star Trek*. / Scintillement », EP : 12). La description du « moi » est ainsi liée à l'image du verre vide autour de laquelle se déploie une absence générale qui module les personnages, leurs agissements et le style même de l'écriture. Le texte « L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments » appartient certes à la catégorie « nouvelles », mais les traces apparentes du genre poétique conduisent à une lecture métaphorique de ce récit.

La dynamique présente dans l'œuvre de Desbiens correspond au processus d'hybridation qui consiste en une « combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 353). Une certaine hiérarchie générique se remarque en effet dans le texte étudié précédemment ; si les caractéristiques du genre poétique sont constitutives du récit, le genre narratif prédomine. Cette tendance ne représente pas cependant l'ensemble des œuvres du poète franco-ontarien et le récit est parfois subordonné à la forme versifiée, comme dans *Poèmes anglais*[3] (1998). Parue quelques années avant le recueil de

3. Dorénavant, les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention PA suivie du numéro de la page.

nouvelles, cette œuvre se présente comme un long poème d'une soixantaine de pages, divisé en sections par des chiffres romains. Malgré ces séparations, le texte suit le fil d'un récit : l'histoire d'un poète qui souhaite écrire malgré les difficultés linguistiques et économiques. Outre le « je » énonciateur, le personnage de Debbie Courville traverse l'ensemble du texte, assurant ainsi une continuité narrative. Cette œuvre se classe pourtant dans le genre poétique comme l'indique son titre, bien qu'aucun « poème anglais » n'apparaisse dans ces pages. La classification générique est aussi soulignée par la page couverture où figure la mention « poésie ». Cette œuvre écrite en vers libre constitue un véritable « récit-poème », et non un recueil de poésie, puisque les coupures entre les parties du texte ne servent qu'à marquer les ellipses du récit :

> […] Les congas du cœur
> deviennent soudainement
> tranquilles au son de
> leurs rafales et
>
> **IX**
> le lendemain
> je me réveille et […] (PA : 21).

Cette séparation ne circonscrit pas chaque extrait dans un univers autonome qui serait propre à la forme du poème. Le texte se déroule plutôt en un long récit dans lequel le poète se sent prisonnier : « J'ai le goût de sauter / de ce poème comme / on saute d'un train » (PA : 27). Le genre auquel appartient ce texte est ainsi mentionné par l'énonciateur qui, dans sa quête du poème, réitère son désir : « Je veux écrire maintenant » (PA : 11).

Ce premier vers du « récit-poème » constitue un leitmotiv de l'œuvre. En plus d'inscrire la personne grammaticale, cet énoncé situe l'acte d'énonciation dans un temps présent, en simultanée avec la prise de parole, par l'embrayeur temporel « maintenant ». Toutefois, malgré la similitude entre ce sujet énonciateur et le poète franco-ontarien, l'énonciation demeure ambivalente, comme nous l'avons déjà souligné à propos du « je » lyrique. La

mise à distance entre Desbiens et le personnage de son récit est d'ailleurs inscrite dans ce vers : « le poète dans moi me dit » (PA : 29). Deux instances distinctes dialoguent en quelque sorte dans ce texte : le « véritable » poète, soit Desbiens puisqu'il parvient à écrire ce livre, et le poète qui dit « je » dans *Poèmes anglais*. Celui-ci n'arrive pas à maîtriser son écriture ; il se fait mener par le poème, d'où les « difficultés temporaires » liées à l'énonciation :

> […] elles redeviennent
> des petites mouches
> turquoises et luisantes
> et la terre aussi
> et je…
> il…
> nous…
>
> XIX
> DIFFICULTÉS TEMPORAIRES (PA : 35).

Celles-ci surgissent au moment où le récit poétique semble couler d'un seul trait par l'emploi de métaphores rappelant l'écriture automatique des surréalistes. Pendant quelques instants, l'énonciateur réussit à dominer le poème et à atteindre son désir : « Je veux écrire maintenant. / Je veux écrire comme / Paul Éluard » (PA : 46). Ce poète français apparaît comme la figure de l'écrivain idéal dans une société où tous les autodidactes de la rime rêvent d'écrire des vers.

Un discours critique à l'égard de cette abondance de poètes (« il y a des poètes / partout où / on n'en a pas besoin », PA : 42) traverse l'œuvre de Desbiens. Ainsi, le sujet énonciateur constate la place dérisoire occupée par la poésie dans le marché du livre :

> Une copie de
> *L'homme rapaillé* de
> Gaston Miron au
> Britnell's Book Store,
> Toronto Ontario.
> Prix : 75 cennes. […] Une copie de
> *L'homme invisible, The*
> *invisible man* de

> Patrice Desbiens au
> Bay's Used Book Store,
> Sudbury Ontario.
> Prix : 95 cennes (PA : 48-49).

Desbiens place l'une de ses œuvres au rayon des livres usagés, aux côtés de poètes québécois (Miron, Francœur) et d'un ami poète franco-ontarien, Robert Dickson. Il forme ainsi une communauté d'écrivains délaissés à laquelle le « je » du texte s'identifie. L'énonciateur correspond alors à l'auteur réel qui prend position par rapport au statut de la poésie dans la société : « Quel prix la poésie ? » (PA : 49). L'écriture de Desbiens s'inscrit ainsi à la limite d'un autre genre, celui de l'essai, puisqu'il expose son point de vue par l'emploi du « je » de l'essayiste. *Poèmes anglais* appartient plus ou moins à cette catégorie de textes, appelée aussi « littérature d'idées », qui se définit par « un discours réflexif de type lyrique entretenu par un JE non métaphorique sur un objet culturel » (Marcel, 1992 : 318). L'intrusion de l'essai dans cette œuvre permet de résoudre quelque peu la dichotomie initiale entre le narratif et le poétique en posant un sujet énonciateur plus défini. Celui-ci se rapproche peut-être davantage de la position lyrique telle que définie par Hamburger. Le « je » lyrique serait ainsi un amalgame entre la prise de parole de l'essayiste et la fiction littéraire d'un sujet qui se crée dans (et par) le texte. Desbiens ne propose cependant pas de discours argumenté comme le supposerait un essai sur les fonctions de la poésie ; il expose plutôt sa colère et sa déception sur ce qui pourrait se définir comme « l'échec de la poésie » :

> Je paie silencieusement
> mes livres et
> en sortant
> je m'enfarge dans
> mes métaphores (PA : 50).

Ce texte en vers libre pourrait aussi bien être écrit en prose et le sens du discours ne serait pas modifié sous une autre disposition textuelle. Pourtant, Desbiens opte pour le vers qui permet un

certain rythme de lecture et qui conduit à une « chute » plus marquée de la phrase. Le « récit-poème » de *Poèmes anglais* conserve ainsi les marques reconnaissables du texte poétique (le vers, le rythme, l'image, etc.). Si la forme appartient au genre poétique, son contenu relève peut-être davantage du récit (au sens d'un court texte narratif, mais aussi d'un témoignage) et de l'essai puisque l'histoire de ce poète marginalisé dans l'espace social et culturel est à la fois fiction de l'écriture et réalité quotidienne dans l'Ontario francophone.

La poésie contemporaine est un espace d'ouverture et de contradictions. En effet, cette forme d'écriture trop souvent restreinte à la littérature de l'intime et au genre lyrique accepte cependant toutes sortes de textes hétéroclites, faute de définitions précises. De plus, la poésie se publie abondamment, mais son lectorat demeure assez restreint. Tous veulent devenir poètes et porter cette prestigieuse « perruque de la poésie », image loufoque que choisit Desbiens pour souligner le ridicule de cette situation. Les recherches actuelles portant sur la dynamique des genres permettent de cibler des préoccupations contemporaines dans certaines œuvres littéraires qui repensent l'écriture. La poésie n'échappe pas à ces enjeux qui modèlent son devenir. En transformant le genre lyrique, Desbiens propose de nouvelles formes poétiques qui empruntent au récit, à la nouvelle ainsi qu'à l'essai. L'éclatement de son écriture pose de nouvelles questions à la poésie qui ne peut plus être décrite en se référant à l'hermétisme et à la pureté absolue. L'ambivalence générique dans certaines œuvres du poète franco-ontarien nous amène d'ailleurs à définir son écriture par le néologisme de « récit-poème ». Transformation du genre lyrique ou retour aux sources épiques, le « récit-poème » chez Desbiens synthétise bien en somme la rencontre des multiples voix à l'intérieur du sujet lyrique.

BIBLIOGRAPHIE

CHARLES-WURTZ, Ludmila (2002), *La poésie lyrique,* Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal.

COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit, une rhétorique des genres,* Paris, José Corti.

DESBIENS, Patrice (1988), *Poèmes anglais,* Sudbury, Prise de parole.

DESBIENS, Patrice ([1997] 1999), *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments,* Montréal, Lanctôt éditeur.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines,* Québec, Nota bene. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».)

GENETTE, Gérard (1986), « Introduction à l'architexte », dans Gérard GENETTE *et al., Théorie des genres,* Paris, Seuil, p. 89-159. (Coll. « Points ».)

HAMBURGER, Käte ([1977] 1986), *Logique des genres littéraires,* trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil.

MALLARMÉ, Stéphane ([1890] 1945), « Crise de vers », dans *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

MARCEL, Jean (1992), *Pensées, passions et proses,* Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)

RABATÉ, Dominique (dir.) (1996), *Figures du sujet lyrique,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives littéraires ».)

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

LE POLAR OU CE QUE PEUT ÊTRE UN ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN. LE CAS DE *PANDORE ET L'OUVRE-BOÎTE* DE PHILIPPE POSTEL ET ÉRIC DUCHÂTEL

Patrice Michaud
Université Laval

Si le leitmotiv qui traverse l'ensemble de la littérature contemporaine tient de son caractère à la fois touffu, complexe et hétérogène, j'ose ici mettre le nez dans un corpus qui incarne parfaitement ces caractéristiques : le roman policier contemporain. L'évolution du genre policier au cours du XX^e^ siècle est assez singulière. D'abord considéré comme une frange de la littérature et des productions culturelles de masse, le policier se met peu à peu à essaimer dans divers secteurs de la littérature consacrée. Il devient de plus en plus difficile d'ignorer le « mauvais genre » qui semble susciter un fort intérêt chez des auteurs tels que Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov, Michel Butor, Umberto Eco, Italo Calvino, Georges Perec et Paul Auster, pour ne nommer que les plus importants. L'écriture policière se diversifie, les théoriciens s'y intéressent, les spécialités se développent, les collections se multiplient, les publications arrivent à la tonne… bref, il y a du policier partout. Toutefois, cet impressionnant parcours ne s'effectue pas sans engendrer son lot de problèmes. Qu'est-ce que le polar d'aujourd'hui ? Que retient cette formule générique et que rejette-t-elle ? Afin d'amorcer ma réflexion, j'utiliserai le

principe du « point de capiton » proposé par Paul Bleton lors du colloque *Quelle place l'histoire littéraire doit-elle réserver à la culture populaire ?,* qui s'est tenu à Montréal, le 1er avril 2005. En pressant un objet précis (le point de capiton) se dessine une multitude de lignes fuyantes, toutes reliées au point initial mais traçant toutefois certaines pistes transversales, éclairant ainsi de nouveaux espaces d'investigation. J'effectuerai donc une pression sur *Pandore et l'ouvre-boîte* (1999) de Philippe Postel et Éric Duchâtel, où l'on mesurera à quel point la question du genre romanesque est inextricablement liée à la lecture du sous-genre, c'est-à-dire du policier. L'observation de ce cas particulier dirigera ma réflexion sur le genre au plus près des enjeux qui le touchent dans le bouillonnement de la littérature contemporaine.

ENTRE ROMAN ET RECUEIL

Il serait vain d'aborder *Pandore et l'ouvre-boîte* sans au préalable donner quelques indications (sommaires) sur sa forme et son contenu. C'est que ledit *roman* en contient deux, soit *DeSmalt ou l'histoire vraie* et *Vitellus ou la vraie histoire*. Le premier s'ouvre sur le meurtre de Georges Verdet, romancier et académicien. Son cadavre est retrouvé chez lui, empalé sur sa propre épée, les oreilles manquantes. Le détective DeSmalt amorce alors une enquête qui va progressivement bifurquer vers une autre affaire, enchevêtrée à la première, concernant le vol du crâne d'Arthur Rimbaud au cimetière de Charleville, quelques décennies auparavant. Le second roman raconte l'histoire de Vitellus, jeune paumé de la campagne française qui répond à l'annonce d'un certain Simon Bianchon, romancier, qui cherche à embaucher un « personnage ». Vitellus se retrouve donc à Paris, engagé comme « personnage de roman » dans une œuvre que Bianchon cogite et qui, selon lui, les mènera à la consécration ultime du monde littéraire : figurer dans les anthologies scolaires. Gravitant autour de l'affaire Georges Verdet, l'enquête que doit mener le jeune Vitellus piétine jusqu'à ce qu'elle soit détournée à son tour vers une troisième affaire concernant les mystérieuses avenues du

travail de Bianchon. Le projet romanesque de ce dernier s'organise autour de l'affaire Verdet mais s'éloigne de l'histoire dans laquelle évolue DeSmalt, ce qui nous empêche de définir trop facilement le projet de Bianchon comme une mise en abyme de la première partie. Le meurtre de Verdet, commun aux deux parties, n'est qu'un prétexte pour satisfaire (dans la seconde partie) l'obscur jeu de pouvoir auquel se livre Bianchon sur le « personnage » qu'il veut manipuler, c'est-à-dire Vitellus. Ouf…

À ce stade, l'amorce de mon analyse semble tenir plus de l'« étude comparée » que de toute autre méthode, considérant la disposition double du texte. La mention générique « Romans[1] » désarçonne davantage le lecteur qu'elle ne l'oriente. Dans le même ordre d'idées, il est à noter que les paginations respectives des parties sont indépendantes, ce qui est fort peu courant dans le domaine du texte narratif, tant dans le roman que dans le recueil. À ces éléments paratextuels pour le moins singuliers, les auteurs ajoutent un « Avertissement au lecteur », qui stipule que « *Pandore et l'ouvre-boîte* est composé de deux romans : *DeSmalt ou l'histoire vraie* et *Vitellus ou la vraie histoire*. Le lecteur peut commencer indifféremment par l'un ou par l'autre : à lui de choisir » (1999 : 7). Les parties n'étant pas signées, le lecteur n'a donc aucune information concluante sur le contexte de production du ou des romans[2]. Considérant l'organisation des textes ainsi que l'appareillage paratextuel, on est porté à croire, en amont de la lecture, que le lecteur est devant une catégorie peu courante de « recueil de romans ». Pourtant, à la lecture des *textes* (faute de terme plus précis pour le moment), il devient vite évident que les deux histoires partagent le même univers fictionnel.

1. Soulignons que cette mention n'est pas sans rappeler celle qui ouvre *La vie mode d'emploi* de Perec. Identique à celle qui nous occupe, elle constitue toutefois la prémisse d'une œuvre où chaque chapitre est un tableau pouvant être lu à la fois comme une (micro-)œuvre et comme la pièce d'une (macro-)œuvre.

2. Notons toutefois la prédominance d'un lexique médical dans la seconde partie pouvant être dû à Postel qui, en plus d'être écrivain, est médecin. Cette prédominance demeure cependant davantage une intuition de lecture que le résultat concluant d'une traque exhaustive de la terminologie médicale.

Les scènes se répètent d'un texte à l'autre, le lecteur croise constamment les mêmes personnages et les trames narratives se rencontrent à plusieurs moments, multipliant ainsi les zones de contact. Au réseau de télescopages et de correspondances qu'affiche l'ensemble s'ajoute un certain parallélisme temporel : à quelques heures près, l'action des deux récits s'accorde au même temps de l'histoire[3]. Pour peu, on croirait lire la même histoire narrée sous deux focalisations distinctes. Mais voilà, chacune des parties propose une intrigue qui lui est propre, c'est-à-dire que les deux récits partagent l'énigme de l'affaire Verdet mais qu'ils développent parallèlement une énigme autonome au sein de leur espace textuel respectif.

Roman ou recueil ? La question semble se rabattre sur l'affaire Verdet qui, en tant qu'intrigue commune, produit une cohésion d'ensemble et met à mal l'autonomie des parties de *Pandore*. Toutefois, si les énigmes indépendantes sont résolues selon la convention policière, l'énigme partagée demeure ouverte, sa solution reste scellée dans une enveloppe jetée par Vitellus sous un banc de parc (1999 : 292, seconde partie)[4]. Au surplus, le lecteur apprend dans une note de bas de page que le contenu de ladite enveloppe garnirait maintenant la bibliothèque d'un certain E.D.[5]. Ainsi atténuée, la cohésion que garantissait l'intrigue commune n'arrive pas à confirmer qu'il s'agit d'*un* roman. Pourquoi alors ne pas maintenir que *Pandore* est un recueil de romans ? Suivant cette hypothèse, je m'attarderai plus longuement sur cette absence de clôture résolutive et arriverai par la bande à la question du sous-genre policier.

3. Les scènes d'ouverture et de clôture font partie de ces zones de contact : p. 11-20 de la première partie et p. 73-80 de la seconde.

4. Dorénavant, les renvois aux première et seconde parties de cette œuvre seront signalés respectivement par les mentions D et V suivies du numéro de la page.

5. Les initiales E.D. renvoient fort probablement à Éric Duchâtel. Remarquons aussi que la note est signée par « l'Auteur », une mention à ajouter au brouillage déjà en place concernant le contexte de production du roman.

PANDORE ET LE ROMAN POLICIER

La filiation entre *Pandore et l'ouvre-boîte* et la littérature policière est évidente. Le personnel y est présent au grand complet, du détective aux victimes, des témoins aux suspects en passant par *les* criminels (n'oublions pas qu'il faut fournir deux *romans*). Dans chacun des textes, la double trame narrative typique du roman policier structure le déroulement de l'action. De la scène d'ouverture, en aval du crime, le *récit de l'enquête* remontera jusqu'à la solution de l'énigme où le *récit du crime* viendra, par l'analepse, rétablir la vérité des faits et boucler la boucle. Cette structure à l'envers est engendrée par ce que Uri Eisenzweig nomme « la vacance narrative » (1986 : 103), ce handicap nécessaire au narrateur policier qui confère sa nature elliptique au récit de l'enquête. *Pandore* présente en fait deux récits fonctionnant selon cette convention. Dans *DeSmalt,* le mystère du crâne volé de Rimbaud (l'intrigue du premier récit) est résolu par l'apport de certains renseignements concernant l'affaire Verdet (l'énigme commune) : le commissaire DeSmalt décrypte dans les œuvres de trois romanciers (dont Verdet) un complot de chantage monté par ces derniers contre leur éditeur, Honoré Sablaud, le sachant coupable du vol du crâne. Dans *Vitellus,* le personnage du même nom, victime de menaces de mort et d'attentats, découvre au fil de son enquête sur la mort de Verdet (l'énigme commune) que celui qui lui veut du mal est en fait l'ancien employé de l'auteur Simon Bianchon, Rip Turner, jadis personnage malmené par le romancier, de retour pour se venger (l'intrigue du second récit). Les fils de ce complexe entrelacs d'histoires se tissent autour de l'affaire Verdet, qui traverse les deux parties de Pandore sans être résolue par une quelconque clôture.

Comme en témoigne cette dernière information, *Pandore* affiche aussi certaines subversions des *règles* du genre policier. Les figures d'enquêteurs, par exemple, s'éloignent substantiellement des modèles canoniques. Vitellus n'est pas à proprement parler un détective : il *joue* au détective. Dans la fiction orchestrée par Bianchon, où il est personnage, Vitellus doit mener son enquête

sur l'affaire Verdet. Au bout d'un moment, c'est davantage l'enquête qui mène le personnage sur un parcours tracé à l'avance par Bianchon. Chaque mouvement, chaque erreur, chaque conclusion de Vitellus semblent être le fruit d'une machination complexe dans laquelle Bianchon occupe la place du maître d'œuvre. L'enquêteur semble ici contrôlé par la main qui écrit, tout comme elle contrôle le lecteur, restreint qu'il est aux tribulations du personnage. Vitellus ne témoigne d'aucune force de raisonnement ou d'instinct qui caractérise les grands détectives (littéraires). Ce qui n'est pas le cas chez le commissaire DeSmalt. Celui-ci apparaît dès les premières pages comme un personnage tout à fait typique ; enquêteur d'expérience attaché au Quai des Orfèvres, il affecte une petite manie, comme les illustres Dupin, Holmes ou Poirot. Il boit sans arrêt de la solution Schoum pour calmer un mal de foie. Toutefois, c'est la technique dont use DeSmalt pour mener ses enquêtes qui le distingue de ses collègues fictionnels. Tandis que ceux-ci utilisent le raisonnement cartésien afin de résoudre un mystère, DeSmalt emprunte plutôt la voie de l'inconscient, du hasard objectif.

> [L'*enquête*] *sublime* n'avait pas encore sonné. Il lui fallait rester à l'écoute, rêver et engranger ; rencontrer d'autres témoins, laisser divaguer son esprit pendant que Camille les cuisinerait, accueillir ces voix et ces regards, scruter ces écrans de fumée et ces corps inquiets, voguer sur les courants de ses sympathies et de ses pulsions. Arraisonner, déraisonner. Dériver. Flotter (D : 49).

Cette *enquête sublime* est le point culminant de la méthode qui rendit célèbre notre détective. Une fois en transe, il répond inconsciemment aux six interrogations du questionnaire de Quintilien, rhéteur latin, c'est-à-dire « qui », « où », « quand », « comment », « pourquoi » et « avec qui » (D : 186-187). Avec humour, ce type d'enquête engendre un tout nouveau rapport à la vérité qu'il n'est pas vain de souligner ici puisqu'il fera le pont avec la subversion policière majeure que présente *Pandore* : l'absence du *récit du crime*.

Selon le parcours de lecture qu'il emprunte, le lecteur a l'ultime impression que la solution de l'affaire Verdet sera donnée à la fin du récit suivant. Mais cette solution n'arrive jamais. Aucun *récit du crime* ne vient résoudre, comme le veut la convention policière, l'énigme partagée par les deux parties de *Pandore*. *Vitellus* se termine par un abandon de l'enquête :

> — C'est qui, ce glaçon ? demanda Mélanie.
> — Le commissaire DeSmalt. Il résout les affaires en rêvant.
> — Et ce paquet, qu'est-ce que c'est ?
> — La vérité.
> — La vérité sur quoi ?
> — Je ne veux pas le savoir.
> — On l'ouvre ?
> — Ah non. Non non. On ne l'ouvre pas (V : 292).

Le pacte de lecture policière est ainsi brisé sous l'effet pervers d'une attente suscitée à la fois par les présupposés du genre et par la nature double de l'œuvre. (La fin de *DeSmalt* est aussi avare de solution.) Cette attente est explicitée par Colas Duflo dans un article où il affirme que « le récit policier […] livre avec lui son mode d'emploi, une attitude de lecture prospective qui tente de devancer par le soupçon et l'ingéniosité le temps de sa propre lecture » (1995 : 118). Plus qu'à une *quête du vrai* proposée par les titres des textes, c'est à une surenchère du *faux* qu'est convié le lecteur. Les jeux de masque et de pseudonyme abondent, les déguisements et les fausses identités forment les principaux ressorts de l'action (comme dans la plupart des romans policiers). *Pandore* oscille entre la subversion et l'adhésion au genre policier sans jamais dériver d'un côté ou de l'autre.

L'absence de *récit du crime* n'équivaut pas nécessairement à une absence de solution. Si elle n'apparaît pas *texto* à la fin d'une des parties, la solution est toutefois décelable. Son existence est même fortement suggérée. Le lecteur sait qu'elle tient dans une enveloppe et que le commissaire DeSmalt la connaît sans la

divulguer (prétextant une retraite subite[6]). Si ce lecteur témoigne un tant soit peu de quelques aptitudes policières, il cherchera, selon la règle numéro 1 de van Dine[7], la clé manquante de l'énigme. Celle-ci tiendra en une expression : le *nègre*. Dans *DeSmalt,* le lecteur apprend à la toute fin que l'auteur Virgile Grünenwald, troisième victime de l'affaire Verdet, ne s'est pas suicidé, mais a bel et bien été assassiné. La lettre d'adieu, signée par Grünenwald, était fausse : elle a été signée par l'assassin, le *nègre* de l'auteur qui écrivait tous ses romans dans l'ombre. Or, un personnage de *Vitellus,* Marcial Moreau, se voit identifié comme le *nègre* de Grünenwald, ce qui fait de lui l'assassin. C'est par la lecture (ou plutôt la relecture) et par un travail d'inférences que le lecteur trouve la solution de l'énigme commune. Cette solution remet sur la table la question du recueil. Sachant maintenant que les deux parties sont indéniablement liées par une intrigue commune, dont la solution ne peut être déduite que par la lecture des deux parties, l'hypothèse du recueil semble de moins en moins défendable. L'intrication de ces deux parties s'avère au bout du compte trop forte, rendant ainsi la lecture des deux textes indispensable à l'interprétation de l'ensemble. Reste que *Pandore* présente une architecture qui tend vers l'*hybridation,* combinant « plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 353). Il tangue entre la subversion du genre policier et l'adhésion à celui-ci, faisant fi de ses codes les plus courants pour ensuite afficher ses thèmes et ses structures les plus typiques. De plus, ce brouillage générique s'effectue dans un espace textuel difficile à définir, entre recueil et roman. D'un autre côté, ce brouillage pourrait être interprété comme une mobilisation du principe de « vacance narrative » explicité plus

6. Voir D : 293. Je pousserai même jusqu'à formuler l'hypothèse suivante : en admettant que Postel est l'auteur du second récit (plus *médical*), la scène de l'enveloppe pourrait être considérée comme une manière d'affirmer que la solution se trouve dans l'autre partie, celle qui revient à Duchâtel.

7. « Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème », règle nº 1 de S.S. van Dine, tirée de Vanoncini (1993 : 121).

haut, non plus appliqué au récit mais à la textualité même de l'œuvre. La vacance ne serait plus un simple élément narratif manquant, mais la projection de ce manque dans l'intrication imparfaite entre deux segments d'un même texte. Afin de plonger plus avant dans les problématiques de la littérature contemporaine, replaçons *Pandore* dans son rapport au genre policier.

TRACES DE CONTEMPORANÉITÉ

En quoi ce roman policier contemporain diffère-t-il des productions qui le précèdent ? *Pandore et l'ouvre-boîte,* par son absence de clôture résolutive, n'adhère pas au concept moderne du retour à l'ordre. Le roman policier *modèle* (et moderne) est celui qui pose un désordre initial (crime) avant d'amener progressivement par l'enquête le retour à l'ordre (la solution). Postel et Duchâtel jouent avec le principe de causalité dans l'enchaînement de l'action du roman, dans l'ordre qui le régit. Comme on l'a vu, ils ne l'évacuent pas complètement : la solution finale fait bien partie de la chaîne des événements, mais elle ne figure justement pas à la fin. Il n'y a pas que l'ordre social qui est bouleversé dans *Pandore,* il y a l'ordre dans lequel on raconte, l'ordre narratif au bout duquel la résolution vient combler l'attente du lecteur. « Il ne s'agit pas tant d'un roman sur l'ordre des choses, affirme encore Duflo à propos du roman policier, que d'un roman sur l'ordre dans lequel on parle des choses » (1995 : 128). En ce sens, *Pandore* peut être lu comme une réflexion sur la possibilité d'un ordre, sur les modalités d'accès à cet ordre. Par les modifications qu'elle présente dans son rapport à l'ordre et à la vérité, l'œuvre s'éloigne d'une conception moderne du roman policier. Elle semble aussi se distinguer des productions expérimentales du roman des années 1960-1970. Je pense au Nouveau Roman, dont certains représentants (Alain Robbe-Grillet, Butor) ont manifesté un fort intérêt pour le genre policier[8]. Toutefois, je suis porté à croire que ces relations relèvent plus de l'emprunt

8. Consulter *Les gommes* et *L'emploi du temps.*

que de l'adhésion au genre. On y utilise les principes de l'écriture policière comme des outils de création sans nécessairement produire de la littérature policière. « Le meurtre de Bleston » dans *L'emploi du temps* de Butor apparaît, selon Eisenzweig, comme une « mise en abîme du texte tout entier » (1986 : 52). L'utilisation du roman policier comme figure spéculaire dans l'œuvre de Butor ne fait pas d'elle une œuvre policière pour autant. À l'instar des avant-gardes romanesques de cette période, l'écriture de *Pandore et l'ouvre-boîte* témoigne d'une forte dimension autoréférentielle. Les figures de romancier et de personnage y sont nombreuses, les romans policiers aussi, leurs principes étant alors mis à nu :

> — Quel est le but d'une enquête policière Vitellus ?
> — Découvrir le coupable ?
> — Découvrir le coupable. Fort bien. Le découvrir le plus vite possible. Ne pas se laisser égarer par de fausses pistes, de faux indices, de faux méchants, des suspects d'opérette. Mettons-nous maintenant dans la peau de l'assassin. Quel est le but de l'assassin ?
> — Échapper à la police ?
> — Oui (V : 82-83).

Le roman policier peut-il véritablement s'extraire de l'autoréférentiel ? Pas selon la thèse que soutient Eisenzweig dans son *Récit impossible* : « [*La*] *thématique policière elle-même est d'ordre narratologique* en ce qu'elle s'articule nécessairement autour d'une structure narrative duelle opposant histoire racontée (l'enquête) et histoire à raconter (le crime) » (1986 : 50-51). Ne montre-t-il pas aussi que le Watson de Conan Doyle est autant une fonction qu'un personnage (1986 : 104-105) ? En somme, le roman policier souligne à chacun de ses détours son propre fonctionnement. Mais contrairement au Nouveau Roman, *Pandore* ne semble pas témoigner d'une crise de la représentation. Au contraire, l'ouvrage de Postel et Duchâtel participe selon moi au *retour du récit* dans les productions littéraires contemporaines. Sa dimension autoréférentielle ne freine en rien l'acte de raconter ; les récits paraissent même proliférer.

Dominique Viart, dans *Mémoires du récit. Questions à la modernité,* qualifie le retour du récit comme une caractéristique de plus en plus perceptible de l'écriture contemporaine. Ce retour, en fait, n'en est pas un, semble-t-il nous dire en soulignant l'impossibilité apparente de construire la fiction sans le récit. Si le « plaisir de raconter » (Viart, 1998 : 7) traverse indéniablement *Pandore,* le récit ne se présente pas sans l'ombre du *doute*. La vérité n'est pas servie sur un plateau, dans son intégralité, intelligible et sans équivoque. La parole véridique d'un détective digne de foi manque cruellement à l'appareillage policier du roman. Le récit du crime ne pose pas sa lumière sur l'énigme (par exemple celle du meurtre de Verdet, qui demeure irrésolue), la clôture policière ne vient pas. Cette absence flagrante semble s'accorder à ce que Viart nomme « l'ère du soupçon », soit cette « expérience d'un doute radical [de notre époque], non plus méthodique comme dans la démarche cartésienne, mais existentielle et sensible » (1998 : 12). Quoi de plus radical pour cultiver le soupçon dans le roman policier que de le tronquer à la hauteur de sa solution ? Pourtant, la notion de doute est loin d'être étrangère à la tradition policière. Elle demeure une composante essentielle du genre, engendrée par la vacance narrative, par cette nature fondamentalement elliptique de la narration, pour enfin s'immiscer dans l'acte de lecture. Le soupçon est, selon Duflo, l'élément qui dynamise la lecture policière :

> Il apparaissait donc que ce lecteur (policier) devait être avant toute chose un lecteur du soupçon, c'est-à-dire un lecteur qui ne reçoit pas le texte dans une pure passivité […] mais qui l'accepte comme une donnée à interpréter sans cesse, à surveiller, attentif toujours à ses manœuvres (1995 : 127).

La première partie de *Pandore* s'ouvre sur cette mystérieuse phrase : « *La vérité sort de la bouche des statues* » (D : 11). Le précepte philosophique du commissaire DeSmalt semble prendre une signification toute particulière quant à la nature policière de

l'œuvre. Les figures du sphinx et de l'oracle[9] se voient remplacées par celle de la statue. Au principe de l'énigme résolue par une vérité incontestable liée au récit du crime, la statue répond par le mutisme, incapable de formuler la vérité de vive voix. La figure de la statue semble significative à plus d'un niveau dans le roman. À mi-chemin de son enquête sur l'affaire Verdet, le commissaire DeSmalt est aux prises avec le meurtre de Marcel Péridot, seconde victime de la série. L'arme du crime est un buste de Molière en bronze. DeSmalt se rappelle alors un indice nébuleux (comme tous ceux que lui fournit son inconscient) : « la mort dans l'âme ». Par un jeu de consonances, le commissaire en arrive à la modification suivante : « la mort dans l'arme ». De fait, le buste de Molière, percé et creux, contient un indice essentiel à la poursuite de l'enquête. La statue et, par extension, l'œuvre elle-même ne délivrent pas la vérité : elles la contiennent. C'est au lecteur de la saisir. À la lumière de cette réflexion, par quoi *Pandore* se raccroche-t-il le plus fortement à la forme policière ? Je suis tenté de répondre : par sa lecture.

LA LECTURE À LA RESCOUSSE DU GENRE

L'absence ou la présence du *récit du crime* sont-elles véritablement des facteurs d'adhésion au genre policier ou d'exclusion de celui-ci ? Répondre par l'affirmative semble me condamner à mettre la main dans un panier de crabes. Les enjeux des genres en littérature contemporaine montrent bien la vacuité d'un classement systématique[10]. La dynamique évolutive du genre policier n'est-elle pas celle de la perpétuelle évolution ? Un roman policier, pour être reconnu comme tel, doit s'inscrire dans la tradition qui le sous-tend tout en s'affichant comme une variation originale du modèle. Pour reprendre la si juste formule d'Eisenzweig, le récit policier « ne vaut que par l'écart qu'il

9. Ces figures apparaissent respectivement aux pages 66 et 23 de la première partie du roman.

10. Voir la somme des travaux rassemblés par Dion, Fortier et Haghebaert (2001).

exhibe par rapport à ceux qu'il dit imiter » (1986 : 174). Dans un même mouvement donc, le roman policier doit se rapprocher et s'éloigner de son origine générique, marquant ainsi une tension par rapport à la dialectique tradition/nouveauté (dialectique qui se retrouve au cœur des enjeux de la littérature contemporaine). Il semble impossible d'écrire un roman policier sans s'inscrire dans l'histoire du genre sous peine qu'il passe pour autre chose. Il semble aussi qu'on ne puisse faire du policier sans varier substantiellement par rapport au modèle afin d'éviter la redite. Le policier est l'art du plagiat original, de l'entre-deux. Il est, comme les autres genres et sous-genres, bousculé par des variations qui tendent à déplacer ses frontières. Toutefois, ces variations s'organisent continuellement dans un rapport aux modèles canoniques, au noyau de conventions et de pratiques à partir duquel il est possible de tracer une ligne, parfois tangible, parfois ténue, qui les relie à la littérature policière. Cette ligne, c'est la lecture.

Borges, cité par Duflo, avançait en 1985 que « les genres littéraires dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus […] » (1995 : 113). Pour Richard Saint-Gelais, « la question n'est pas : *Qu'est-ce que le roman policier* ? mais bien : *quelles sont les stratégies interprétatives spécifiques impliquées lors de la lecture policière ?* » (1997 : 790). Sous cet angle, le roman de Postel et Duchâtel présente une multitude de prises. Rapidement, la lecture devient une traque animée par un soupçon généralisé. De l'indice le plus frappant (comme la phrase grecque, écrite au rouge à lèvres, tout près du corps de Georges Verdet – D : 17) au détail en apparence insignifiant (le robinet qui fuit chez Virgile Grünenwald – D : 285), tous les éléments sont à considérer pour le lecteur. Il est constamment en action au sein d'un jeu où tout est susceptible de faire sens. Cette suspicion peut rapidement engendrer des actions concrètes dans l'acte de lecture. Il est tout à fait plausible qu'ayant lu les deux parties de *Pandore,* un lecteur opère un retour sur certains passages ou entame même une seconde lecture afin de vérifier ses hypothèses. Le lecteur se fait à la fois

enquêteur et auteur : par le déchiffrement et l'interprétation des signes, il élabore constamment des fictions possibles. *Pandore* présente un dispositif textuel où les fictions possibles n'ont d'égales en nombre que la multitude de détails suspects. Si tout peut être interrogé par la lecture policière, certaines manifestations accrochent particulièrement l'attention du lecteur : les perruques, les femmes mystérieuses, les lettres cryptées, les tableaux, un inconnu au cimetière, etc. Ces détails ont tous la même fonction : semer le doute. La tension entre le trop-plein et un manque d'information engendre un « travail de reconstruction sémantique, opéré à partir d'un texte à la fois lacunaire, ambivalent et enchevêtré, ne serait-ce que parce qu'il semble à la fois prévoir et déjouer sa lecture » (Saint-Gelais, 1997 : 793). Dans le contexte policier, le concept d'*effet de réel* selon Roland Barthes devient difficilement opératoire. Aucun détail ne peut être considéré par le lecteur policier comme insignifiant, comme faisant simplement partie du décor. Rien n'est inutile, tout est suspect. Comme tout lecteur policier, le lecteur de *Pandore* cherche à combler les ellipses, à pallier le manque, bref à rendre linéaire un récit discontinu. Dans la plupart des cas, le roman policier restitue cette linéarité par le *récit du crime*. On le sait, cette clôture n'apparaît pas à la fin du roman qui nous occupe. C'est au lecteur de reconstruire non pas *un* mais *trois* récits. L'organisation textuelle du roman ajoute au coefficient de difficulté (et au plaisir) d'une telle entreprise. Malgré une forme peu commune au genre policier, l'œuvre affiche un dispositif textuel qui génère une dynamique de lecture tout à fait policière.

Qu'est-ce qu'un polar aujourd'hui ? C'est un récit qui se lit *comme* un polar. Malgré ses multiples subversions, *Pandore et l'ouvre-boîte* ne peut être pensé à l'extérieur du genre policier. Sa construction actualise constamment le soupçon du lecteur par un jeu de textes à résoudre : indices, fausses pistes, mystères. « [À] qui le crime profite ; à la littérature, parbleu » (D : 50), soutient Pascal Nizeret, un autre écrivain du roman qui finira par mourir (de sa belle mort, pour une fois…). *Pandore* semble soutenir ce constat. Nous assistons peut-être à ce que John Barth

définit comme la « *littérature du renouvellement* », une littérature qui, selon Viart, se rappelle de son passé, mais où les « jeux de dérision et [les] parodies se jouent de la logique et des habitudes littéraires » (1998 : 19). *Pandore,* en tant que roman policier contemporain, tend à épouser cette dynamique du *renouvellement*. Je suis tenté de pousser plus loin l'analogie entre les enjeux de la littérature contemporaine et l'évolution même du genre policier. Au risque de me répéter, un principe d'obsolescence[11] anime les transformations du policier dont les formules sont continuellement périmées et renouvelées. Mais il demeure toutefois inévitablement lié à l'histoire littéraire, à cette tradition où il puise ses codes pour mieux les détourner de leur fonction première. Dans son rôle de ponction, de « point de capiton », *Pandore* semble embrasser à la fois les caractéristiques des productions contemporaines et de l'évolution du genre policier. Les notions de genre et de sous-genre se transforment, élargissent leurs frontières qui, devenues poreuses, perdent peu à peu leur rôle de balise. Le terme de *polar* (ou *enquête classique, récit criminel, récit de détection, histoire de gangsters, suspense, thriller, roman noir, roman d'espionnage,* etc.), le polar donc, n'y échappe pas. À force de constants renouvellements, à quoi ressemblera le polar de demain ? Comment le nommera-t-on ? Malgré cette perpétuelle course vers l'avant, je crois que la lecture saura reconnaître les traces du genre et lui assurer une certaine pérennité. Si la notion de genre n'occupe plus sa fonction d'antan, il est difficile de l'occulter complètement. Elle semble encore trop présente chez les lecteurs, elle intervient encore substantiellement dans les processus de lecture et d'interprétation. Si le genre n'est plus à même de qualifier l'objet littéraire dans sa totalité, il semble encore être un outil précieux pour rendre compte de la manière et de la composition de cet objet. L'espace littéraire qui s'ouvre, libre et flou comme tout ce qui est contemporain, ne sera pas celui, j'ose le croire, qui verra la disparition du genre.

11. Nous empruntons cette idée à Dubois (1992 : 7).

BIBLIOGRAPHIE

BORGES, Jorges Luis (1983) « Le conte policier », dans Uri EISENZWEIG, *Autopsies du roman policier,* Paris, 10/18, p. 289-304.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines,* Québec, Nota bene.

DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité,* Paris, Nathan. (Coll. « Le texte à l'œuvre ».)

DUCHÂTEL, Éric, et Philippe POSTEL (1999), *Pandore et l'ouvre-boîte,* Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

DUFLO, Colas (1995), « Le livre-jeu des facultés : l'invention du lecteur de roman policier », dans Colas DUFLO (dir.), *Philosophies du roman policier,* Fontenay-Saint-Cloud, E.N.S. Éditions, p. 113-133. (Coll. « Feuillets ».)

ECO, Umberto (2004), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Le livre de poche. (Coll. « Biblio Essais ».)

EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible : forme et sens du roman policier,* Paris, Christian Bourgois.

SAINT-GELAIS, Richard (1997), « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire,* nº 75, p. 789-804.

SAINT-GELAIS, Richard (1999), « Détections science-fictionnelles », dans *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction,* Québec, Nota bene, p. 105-132. (Coll. « Littérature(s) ».)

TODOROV, Tzvetan (1971), « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, p. 9-19. (Coll. « Points ».)

VIART, Dominique (1998), *Mémoires du récit,* Paris, Lettres modernes Minard. (Coll. « Écritures contemporaines ».)

CES ROMANS QUI RACONTENT. FORMES ET ENJEUX DE L'AUTORITÉ NARRATIVE CONTEMPORAINE

Frances Fortier
Université du Québec à Rimouski

Andrée Mercier
Université Laval

Dans la foulée des recherches que nous menons depuis quelques années sur la narrativité contemporaine, nous avons constaté l'émergence d'un phénomène, parfois qualifié par la critique de « retour au récit », de « néo-réalisme » ou encore de « nouvelle fiction », termes utilisés pour marquer la distance entre ces romans et les récits dits autoréflexifs qui ne permettent pas au lecteur de croire à l'histoire racontée ni de s'abandonner à son cours. Ces dénominations, pour imparfaites qu'elles soient, renvoient néanmoins à tout un pan de la littérature narrative contemporaine, à tous ces romans qui usent sans complexe de la fonction fabulatrice, ces romans « Au-delà du soupçon » (Chénetier, 1989) et pour qui « raconter, c'est à la fois s'abandonner à la jouissance narrative *et* jouer avec les ingrédients désormais connus du récit » (Viart, 1999 : 139). Ces fictions subtilement savantes, inventives, qui ne problématisent pas le geste d'écriture, se désignent par des dispositifs formels complexes, saugrenus, insolites, sans sacrifier le plaisir de raconter une histoire. Cette écriture au second degré n'a pas pour autant abandonné

toute visée critique ou expérimentale ; nous estimons, au contraire, que cette fraction importante de la littérature est en train de reconfigurer les modalités de la transmission narrative.

L'activité romanesque se fonde, de fait, sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée. C'est ce qu'on appelle le pacte d'illusion consentie, ou *captatio illusionis,* qui nous fait accepter comme allant de soi la narration omnisciente ou la mise en scène d'événements imaginaires contrevenant à la réalité historique. Ce pacte repose sur un protocole dont les modalités ont certes varié au fil de l'histoire littéraire, mais qui présuppose toujours l'existence d'une autorité narrative, « avant tout comprise comme l'autorité de la voix narrative » (Cavillac, 1995 : 25)[1]. Cette autorité narrative a été mise à mal de diverses manières par l'expérimentation littéraire. Pensons par exemple aux fictions néo-romanesques qui semblent s'énoncer d'elles-mêmes sans qu'on puisse désigner une instance de narration stable ou à ces romans à plusieurs narrateurs, qui proposent diverses versions d'un même événement, ou encore à ces romans au « je » qui mettent en scène une instance dissertant sans cesse sur l'impossibilité de raconter. Ces expérimentations ont eu pour effet à la fois d'ébranler le statut de l'autorité narrative et de compromettre l'adhésion du lecteur à l'histoire racontée.

Au regard de ces expérimentations, les fictions qui nous intéressent indexent expressément et redéfinissent l'autorité narrative mais en préservant leur visée narrative et la *captatio illusionis*. Au vu de ces nouvelles fictions, la réflexion sur l'autorité narrative nous semble devoir aller au-delà de la seule voix narrative et inclure aussi les mécanismes d'adhésion à l'histoire racontée. Dès lors, nous supposons que cette « nouvelle » autorité narrative est ainsi tributaire non pas strictement de la crédibilité ou de la compétence du narrateur, non pas de sa plus ou

1. Ces notions forment le substrat théorique de notre recherche. Nous reprenons ici la présentation qui en est faite à l'occasion d'une première mise à l'épreuve dans Fortier et Mercier (2006 : 139-140).

moins grande présence dans le récit, mais, plus fondamentalement, d'une articulation singulière des codes de vraisemblance, que cette vraisemblance soit relative à l'expérience commune (empirique), à la cohérence de l'intrigue (diégétique), aux conventions du roman (générique) ou à la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative (pragmatique). Les études exploratoires que nous avons menées montrent que l'autorité narrative est souvent explicitement remise en cause par des entorses, parfois subtiles, à ces codes de vraisemblance, que nous retenons pour l'instant à titre d'outils heuristiques. Pensons par exemple à *Histoire de Pi* de Yann Martel (2002), qui propose l'histoire invraisemblable, qualifiée telle par les rapporteurs du récit, d'un naufragé qui survit en pleine mer en compagnie d'un grand fauve ; ou encore à *Un an* de Jean Echenoz (1997), où la narration bien qu'omnisciente conduit à un coup de théâtre final qui, loin de dénouer le mystère diégétique, l'épaissit davantage, alors que la fugitive retrouve bien vivant, à la toute dernière ligne du roman, celui qu'elle a tué ; dans *Lauve le pur* de Richard Millet (2000), ce sont bel et bien des femmes illettrées qui deviennent les narratrices du roman et reproduisent fidèlement, entre guillemets et dans tous ses raffinements stylistiques, le récit que Lauve leur a fait de sa vie[2]. Il ne s'agit pas d'évaluer le caractère vraisemblable de ces fictions, mais de montrer comment des entorses plus ou moins marquées à l'un ou l'autre des codes de vraisemblance, et présentées comme telles dans les récits, permettent de redéfinir, de mettre en jeu les mécanismes de l'autorité narrative.

Nous ferons donc état ici des hypothèses qui fondent notre recherche et d'une première saisie des figures de narration qui déploient et problématisent l'autorité narrative dans les romans inventoriés. Cette vue d'ensemble du corpus nous permettra de revenir ensuite aux objectifs et aux articulations conceptuelles de notre recherche, c'est-à-dire aux notions de vraisemblance et

2. Pour une étude plus détaillée de ces trois romans, voir Fortier et Mercier (2006).

d'autorité narrative, et de nous situer, enfin, en regard des travaux qui ont porté sur le corpus narratif contemporain et ses enjeux. Notre recherche en étant encore à ses débuts, on comprendra le ton prospectif mais aussi prudent qui en marque les avancées.

INTUITIONS, POSTULATS ET HYPOTHÈSES

Il faut d'emblée préciser que notre recherche d'une poétique de l'extrême contemporain s'inscrit dans une histoire des formes qui prend en considération l'existence d'esthétiques parallèles et antérieures. Ainsi, on ne saurait prétendre que le phénomène qui nous intéresse relève d'un régime de fiction jusqu'ici inexploité ; il apparaît plutôt qu'une telle « surfiction[3] » se nourrit de dispositifs antérieurs qu'elle reconfigure pour mieux « démasquer la fiction avouée de notre représentation du réel » (Petit, 1999 : 108). Cette redéfinition de l'autorité narrative par le jeu des codes de vraisemblance représenterait ainsi une inflexion majeure du paradigme narratif contemporain, qui permet de penser autrement la relation entre vraisemblance, réalisme et illusion romanesque.

Notre recherche entend donc interroger la diversité des procédés narratifs des romans de l'extrême contemporain à la lumière des hypothèses suivantes :

1) les fictions littéraires contemporaines, en marge des impasses narratives liées aux vicissitudes du « je » narrateur, redéfinissent les termes du pacte d'illusion consentie ;

2) à dominante événementielle mais savantes, ces fictions ont pris acte des conventions consacrées par l'usage mais aussi des ruptures et des expérimentations de la moder-

3. L'expression utilisée par Moreau (1992) et reprise par Petit (1999 : 108) figurait déjà chez Federman (1975) et chez Chénetier (1989) qui propose, comme termes équivalents, *métafiction, transfiction, surfiction, parafiction, superfiction, critifiction.* Federman en fait d'ailleurs le titre de son dernier ouvrage (2006).

nité et les mettent au service d'une histoire qui désigne et déploie les mécanismes de transmission narrative ;

3) cet ensemble de romans laisse apercevoir un élargissement marqué des figures de narration (narrateur métaleptique ou retors, multiples relais de narrateurs et de narrataires, etc.) qui mettent en cause l'autorité narrative ;

4) cette nouvelle narrativité procède, en partie, d'une inflexion très nette des codes de vraisemblance et, par elle, propose une réflexion sur les modalités, les formes ou les limites de l'illusion.

En regard des productions culturelles contemporaines qui veulent nous faire croire qu'elles sont conformes à la réalité (téléréalité, autobiographie, récit, biographie, etc.), ces fictions littéraires permettent de réfléchir à la question plus large du statut de l'imaginaire dans nos sociétés contemporaines et, plus particulièrement, aux différentes stratégies par lesquelles l'époque prétend saisir la réalité et la mettre en signe.

UNE PREMIÈRE SAISIE DES FIGURES DE NARRATION

Nous avons jusqu'ici recensé et soumis à un premier examen une trentaine de romans, à dominante événementielle, parus à partir des années 1990 et issus de diverses littératures (Umberto Eco, Philip Roth, Pierre Yergeau, Ying Chen, Éric Holder, Paul Auster, Frédérick Tristan, Gaétan Soucy, François Bon, Antoine Volodine, etc.)[4]. En prêtant attention à l'articulation des divers types de vraisemblance exploités dans ces textes qui redécouvrent les « pouvoirs perdus de la fable et de la fiction » (Petit, 1999 : 127), nous avons dégagé quelques grandes figures de narration qui signalent des façons singulières de déployer l'autorité narrative, selon que l'accent est mis sur le narrateur ou le narrataire. Cet inventaire encore partiel se présente comme suit :

4. On trouvera, en bibliographie, les références de ce corpus exploratoire.

• *LE NARRATEUR QUE L'ON NOMMERA « IMPOSSIBLE »* faute de mieux peut prendre diverses figures : ce sera le narrateur d'outre-tombe – *L'ingratitude* (1995) et *Le champ dans la mer* (2002) de Chen, *Les miroirs infinis* de Roger Magini (1997) ou *L'homme au complet* d'Aude (1999) – ou la narratrice enfant qui ne sait écrire que des l cursifs et ne peut se relire dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Soucy (1998). Ce peut être encore l'autorité indéterminée d'un narrateur illettré, « esclave de la main » du scribe à qui il dicte son histoire, sans qu'on sache précisément si ce qui est écrit correspond bien à ce qui a été raconté, comme dans *Guanahani* de Louis Lefebvre (1992).

• *LE NARRATEUR MÉTALEPTIQUE*

Un « je » peut surgir inopinément dans le cadre d'une narration jusque-là hétérodiégétique et venir ainsi déstabiliser l'ensemble du récit, comme dans *Le lendemain du quatrième soir* d'Audrey Benoît (2002) ou dans *Des aveugles* d'Hervé Guibert ([1986] 1991) où le « je », énucléé par les pensionnaires d'un institut pour aveugles, n'apparaît que vers la fin du texte. La métalepse, essentiellement de l'ordre de l'invraisemblable, ne se voit pas justifiée ici par une quête identitaire où l'apparition du « je » correspondrait à la naissance d'un sujet de parole. Au contraire, son effet est décuplé du fait qu'elle ne ponctue pas le récit à la manière d'un *Jacques le fataliste,* par exemple, mais renverse le *punctum* du texte.

• *LE NARRATEUR « RETORS »*

La narration omnisciente d'*Un an,* roman de Echenoz déjà évoqué (1997), ne pouvait laisser soupçonner le coup de théâtre final qui, loin de dénouer le mystère diégétique, l'épaissit encore, accentuant de ce fait l'autorité narrative, qui s'amuse délibérément aux dépens du lecteur. Cette figure exceptionnellement forte et singulière sera dénouée dans le roman suivant d'Echenoz, *Je m'en vais* (1999), alors que les entorses aux codes de vraisemblance se verront justifiées après coup.

Par hypothèse, ces trois premières figures de narration relèveraient d'un régime d'autorité maximale, dans la mesure où on

se joue ostensiblement de tous les codes de vraisemblance, pragmatique, empirique, générique et diégétique. D'autres figures de narration manipulent toutefois plus subtilement ces codes :

• *LE NARRATEUR MANDATÉ*

Ce narrateur, à qui on a confié textuellement la mission de raconter, peut être un écrivain comme dans *La tache* de Roth (2000), ou non, comme dans *Requiem pour l'Est* d'Andreï Makine (2000) ou dans *C'était toute une vie* de Bon (1995), où une jeune femme demande à son professeur d'écrire pour elle. Ce mandat de narration laisse souvent affleurer des impossibilités liées au vraisemblable pragmatique (et empirique), soit par la reconstitution de dialogues auquel le narrateur n'a pas assisté, soit par le témoignage de seconde main, qui troue le tissu diégétique. Ces impossibilités, maintes fois signalées par le narrateur de *Requiem pour l'Est,* seront pleinement assumées en fin de récit quand le narrateur comprendra enfin la portée exacte de son mandat : « Il ne m'a pas été demandé de vous le faire croire, mais de vous le dire » (Makine, 2000 : 287).

Certains romans, pour leur part, mettent en scène une situation d'interlocution oralisée et accentuent, de ce fait, tantôt la posture du narrateur, tantôt celle du narrataire, déplaçant de l'un à l'autre le lieu d'exercice de l'autorité narrative :

• *LE NARRATEUR CONTEUR*

Cette figure singulière apparaît dans le roman contemporain, qui la reconstruit autrement. On peut penser ici encore à *Lauve le pur* de Millet, précédemment évoqué ; la scénographie du conteur vise en quelque sorte à magnifier l'acte de dire. La situation d'interlocution, constamment réactualisée, montre un Lauve debout, pérorant soir après soir devant les femmes assises à ses pieds : la scène renvoie sans doute au chromo de la paysannerie d'un Jean-François Millet dont on pressent le caractère ambigu dans la mesure où il s'agit, en même temps, d'accuser le caractère « artificiel » du récit. De fait, cette scénographie très appuyée vient conforter, cette fois dans la figuration même de la transmission de la parole, une tension entre la volonté de dire le

réel et l'irréalité de son énonciation. La situation est à peine moins complexe dans *Des anges mineurs* de Volodine (1999), où le narrateur Will Scheidmann (mais est-ce bien lui ?) raconte, jour après jour, divers « narrats », tous au « je » mais renvoyant à des identités distinctes, alors qu'il est enchaîné à un poteau et mis en joue par ses grands-mères couchées dans l'herbe, arme à la main, et prêtes à le fusiller. Cette étrange mise en scène montre de façon ostensible que les narrataires disposent, tel le sultan des *Mille et une nuits,* d'un droit de vie ou de mort sur le narrateur et ses récits.

• *LE NARRATAIRE FANTÔME*

Écoute-moi de Margaret Mazzantini (2004) et, de manière moins systématique, *La voix d'alto* de Millet (2001) mettent en scène un narrateur qui s'adresse à un interlocuteur absent, inconscient ou décédé. Figure inverse du narrateur « impossible » signalé plus haut, ce narrataire, par l'insistance mise sur son absence, accuse le caractère nécessaire mais pourtant invraisemblable de la transmission narrative : « C'est cette lumière que j'avais devant mon regard quand je *parlais silencieusement* en répétant pour toi les paroles de Sacha », dira le narrateur de *Requiem pour l'Est* de Makine (2000 : 105. Nous soulignons) à sa femme disparue. Ce rapport d'adresse inusité et constamment réactualisé investit la figure du narrataire d'une autorité maximale à la mesure même de son invraisemblance.

• *LE NARRATAIRE NARRATEUR*

Plusieurs romans mettent en avant, avec des degrés de complexité variables, un narrateur qui est de fait un narrataire : *Hongroise* de Holder (2002), *L'ange dans la machine* de Tristan ([1990] 1999), *La musique d'une vie* de Makine (2001), *Histoire de Pi* de Martel (2002). Les romans de Millet exploitent de manière singulière cette situation : dans *Lauve le pur* (2000), par exemple, et le procédé sera repris dans *Le renard dans le nom* (2003), des femmes illettrées, narrataires du récit de Lauve, deviennent, on l'a vu, les narratrices du roman, reproduisant fidèlement ses paroles par le jeu des guillemets. Dans *Histoire de*

Pi, le pacte d'illusion consentie est problématisé par un fin travail de médiatisation de la parole : en effet, le récit met en place un relais de narrateurs et de narrataires qui vient inscrire au cœur de cette histoire exemplaire « de courage et d'endurance » (Martel : 334) un enjeu d'adhésion où il s'agit de convaincre, au-delà de toute vraisemblance, de la vérité de l'histoire.

Cette première saisie des figures de narration donne à lire un inventaire encore partiel des formes inusitées qui désignent, sans trop en avoir l'air, le caractère « construit » de la transmission narrative. En effet, tous les romans retenus ici mettent en avant une sorte de jouissance du récit, sans revenir pour autant aux esthétiques réalistes. Ils racontent des histoires, leur ancrage diégétique est puissant, ils ont quelque chose à dire sur le monde. Et pourtant, sous couvert de lisibilité, ils insistent sur le protocole romanesque en reconfigurant, par divers procédés, le lieu, la forme et l'enjeu de l'autorité narrative : on l'a vu, le narrateur retors ou impossible, le narrataire fantôme, la multiplication des relais de parole sont autant de figures qui incarnent l'équation entre l'autorité narrative et les codes de vraisemblance et sollicitent le consentement éclairé à l'illusion romanesque.

VRAISEMBLANCE ET AUTORITÉ NARRATIVE, DES NOTIONS À (RE)DÉFINIR

La question de la vraisemblance est présente dans les études littéraires au moins depuis Aristote. Cécile Cavillac (1995), entre autres, en a esquissé le parcours historique et montré que la vraisemblance pragmatique, c'est-à-dire la crédibilité de la situation énonciative, est au cœur de la *captatio illusionis*. La vraisemblance pragmatique est fondée sur des conventions qui changent au fil des époques et au gré des rapports variables qu'elle entretient avec les vraisemblances empirique et diégétique[5]. Nos

5. Il nous paraît nécessaire de considérer également la vraisemblance générique dans la foulée des travaux de Todorov. Celui-ci rappelle que « tout discours entre dans une relation de vraisemblance avec ses propres lois »

hypothèses doivent beaucoup à ces propositions de Cavillac, même si sa réflexion consiste à reconstruire à rebours le parcours des avatars du protocole pragmatique depuis le XIX^e^ siècle jusqu'à l'époque médiévale, en prêtant une attention particulière au siècle d'or espagnol. Les catégories de vraisemblable qu'elle distingue nous paraissent exiger leur mise à l'épreuve au sein de la fiction actuelle, un peu comme l'a fait Fiona McIntosh (2002) en étudiant les œuvres de Walter Scott et de Barbey d'Aurevilly ; nous postulons que ces catégories sont susceptibles d'éclairer, sous un angle nouveau, ce qui caractérise la narrativité contemporaine. Pour l'heure, nous estimons, avec McIntosh, que

> [s]i le *showing* se comprend comme un garant superlatif de réalisme, parce que l'illusion doit conduire le lecteur à oublier qu'il est en face d'une œuvre de fiction, la vraisemblance, en revanche, ne nécessite pas une telle confusion avec le réel. Elle n'exige pas que l'écrivain efface les marques de la fiction (McIntosh, 2002 : 341).

Il s'agira donc d'essayer de cerner la spécificité de la « nouvelle » fiction – sans prétendre qu'elle soit si nécessairement et si abruptement nouvelle – et de la confronter aux autres registres narratifs contemporains (autobiographiques et biographiques) et à d'autres modalités canoniques du pacte d'illusion consentie, dégagées notamment par Cavillac et par McIntosh dans leurs histoires de la vraisemblance.

Nous voulons non seulement raffiner la conception de l'autorité narrative en prenant en considération la diversité des figures de narration, mais aussi, et même au préalable, engager une réflexion approfondie sur cette notion qui semble aller de soi. Le terme figure d'abondance dans le discours littéraire – sans pour autant avoir fait l'objet d'une théorisation spécifique[6] –, et

(1978 : 96-97) qui, parfois, peuvent s'instaurer au détriment d'un vraisemblable empirique.

6. À l'exception de deux mentions, dans le *Dictionnaire fondamental du français littéraire* (1993) et dans le *Dictionnaire du littéraire* (2001), le terme *autorité* est à peu près absent des dictionnaires et autres lexiques de la critique. Mentionnons toutefois un colloque récent, organisé par Florence de Chalonge

s'entend surtout au sens de principe d'autorité, d'instances détentrices d'autorité (crédibilité d'un auteur, d'un texte) ou de genres autoritaires (le roman à thèse de Susan Rubin Suleiman, 1983). De notre point de vue, il recouvre pourtant des enjeux majeurs de la narrativité contemporaine, dans la mesure où il engage un nouveau rapport à la crédibilité du récit, ce que la narratologie pragmatique, par exemple, aborde par le biais d'un « unreliable narrator » (Fludernik, 1999 ; Nünning, 1999). En effet, la transmission narrative repose, par convention – et c'est précisément cette convention qui est mise à l'épreuve dans nos romans à l'étude –, sur une autorité narrative qui se manifeste différemment selon les régimes de narration (Fein, 1993 ; Glowinski, 1987 ; Karageorgou-Bastea, 1998). Ainsi, tacitement, l'autorité d'un narrateur « absent » d'un roman en régime hétérodiégétique dépend de l'accès direct aux consciences des protagonistes (omniscience), de l'adhésion à son propre discours et de sa compétence à relater les faits de manière cohérente. Une entorse à l'une ou l'autre de ces variables entraîne une remise en cause de l'autorité narrative. La question se présente quelque peu différemment en régime homodiégétique, alors que le narrateur « présent » doit assurer son autorité par le biais et dans les limites de sa propre subjectivité. Diverses stratégies sont alors susceptibles de fonder cette autorité : le recours à une logique narrative singulière qui privilégiera par exemple la perception sensible de l'événementiel, l'assomption d'une focalisation réduite, la délégation de la narration, etc. Comme nous l'avons déjà dit, nous entendons montrer que l'autorité narrative est tributaire non pas strictement de la légitimité ou de la compétence du narrateur, non pas de sa plus ou moins grande présence dans le récit, mais bien d'une articulation singulière des figures de narration et des codes de vraisemblance. Qu'ils offrent ou non une justification de l'invraisemblable, comme dans *Les taches solaires,* texte loufoque où le narrateur « je » prétend avoir trouvé des carnets

(Lille 3) et Daniel Bengsch (Kassel) (« Autorité narrative et poétique du récit », Congrès des franco-romanistes, tenu à Halle du 26 au 29 septembre 2006).

expliquant la folie meurtrière de sa lignée d'ancêtres tous pareillement nommés Jean Beaudry (Chassay, 2006), ou comme dans *La tache* alors que le narrateur-témoin raconte, sans jamais vraiment l'expliquer, comment le protagoniste de race noire Coleman Silk a pu réussir à vivre sa vie en juif blanc à l'insu de tous (Roth, 2002), les romans de notre corpus redessinent, chacun à leur manière, le protocole d'adhésion à l'histoire racontée.

Nous entendons ainsi élargir la réflexion en prenant en considération les types de vraisemblance que ces textes mettent en jeu, types de vraisemblance qui ont été examinés de divers points de vue (de Jonathan Culler à Cavillac, de Gérard Genette et Tzvetan Todorov à Antoine Compagnon et Alexandre Gefen), sans jamais toutefois être spécifiquement reliés à l'autorité narrative. Cet outil théorique permettra d'envisager la vraisemblance, dans la foulée des travaux précédents qui l'ont dégagée de son rapport à la référence, comme un code spécifique qui sous-tend et informe l'autorité narrative.

LA CRITIQUE CONTEMPORAINE, SES ENJEUX ET SES CORPUS

À l'orée des années 1990, Raymond Bellour identifiait « un désir difficile mais défini : comment, dans l'évanouissement du Réel contemporain, éviter aussi bien le retour du roman psychologique que les apories du récit impossible, et continuer à raconter des histoires qui soient celles du monde en général » (1987 : 90). Au-delà d'un espace critique trop aisément polarisé, qui voit dans la production contemporaine l'âge d'or du roman (Scarpetta, 1996) ou, à l'inverse, son exténuation (Rabaté, 1991), nos travaux visent à mettre en lumière l'inventivité des pistes formelles explorées par ces fictions qui infléchissent les formulaires narratifs de notre temps. C'est dans cette perspective que nous poursuivons les objectifs théoriques et critiques suivants :

- faire émerger la spécificité des modalités de l'autorité narrative dans le roman contemporain ;

- définir les articulations qui régissent l'autorité narrative et les vraisemblances empirique, diégétique, générique et pragmatique ;
- catégoriser les entorses aux types de vraisemblance présentes dans le roman contemporain ;
- préciser les effets de ces entorses en regard des enjeux figurés et thématisés dans les romans ;
- contribuer, par cet examen, à la réflexion sur les enjeux de crédibilité et les modalités d'adhésion du discours fictionnel contemporain.

Jusqu'ici, les études de la littérature contemporaine ont surtout porté sur des corpus qui manifestaient d'emblée leur souci d'expérimentation et d'invention formelles au détriment d'une mise en intrigue aboutie ; comme si la fiction littéraire – celle qui a le désir de projeter le lecteur dans l'histoire racontée – avait abandonné toute visée critique et avait peu à livrer à l'étude du narratif.

Par ailleurs, le discours critique contemporain qui porte sur le narratif a cessé de vouloir théoriser la narration, du moins est-ce là notre perception de la chose. Après les grands travaux structuralistes, narratologiques et pragmatiques, qui cherchaient à dégager la syntaxe fondamentale du récit, l'attention s'est déportée du côté des théories de l'énonciation et de la saisie de textes « du soupçon » qui s'interdisaient toute visée narrative ou la subordonnaient à la mise en scène de son impossibilité fondamentale. On a cherché, par exemple, les stratifications polyphoniques à la Mikhaïl Bakhtine, on a interrogé les multiples énonciateurs d'un texte (Oswald Ducrot) ou ses scénographies paratopiques (Maingueneau, 2004), délaissant le récit au profit du discours. Paul Ricœur lui-même, qui s'intéressait à des questions de logique du récit (*Temps et récit,* 1983), est passé à une interrogation de la fonction d'élaboration du sujet par la narration (*Soi-même comme un autre,* 1996). Dominique Rabaté (*Vers une littérature de l'épuisement*, 1991), entre autres, explique

l'exténuation du romanesque par la présence d'un sujet discourant, par la mise en scène d'une voix et la mise en doute de la parole et du sujet. L'inscription du sujet dans le discours narratif a donc mobilisé la critique et mené à privilégier certains types de textes.

On a ainsi peu prêté attention aux fictions narratives, aux textes qui racontent des histoires apparemment sans difficulté, à ces fictions qui affichent sans fausse pudeur un désir de raconter. La critique a pourtant remarqué ce phénomène du retour au récit, à une nouvelle lisibilité qui serait au cœur de l'esthétique postmoderne, à une transitivité narrative qui prétend donner sens au monde. Sur le mode du constat (Blanckeman et Millois, 2004 ; Chénetier, 1989), du manifeste (Petit, 1999), du commentaire (Moreau, 1992) ou du survol historique (Brunel, 2001 ; Viart, 1999 ; Viart et Vercier, 2005), ces travaux tentent, à des degrés divers, de découvrir le sens d'un tel retour au récit. Notre recherche reconduit cet enjeu, mais par l'intermédiaire d'interrogations formelles plutôt que thématiques. Notre attention particulière aux modalités narratives de la vraisemblance s'ordonne ainsi à la proposition de Raymond Federman pour qui « [t]ous les grands romans sont des romans critiques qui, sous prétexte de raconter une histoire, de donner vie à des personnages, d'interpréter des situations, font défiler sous nos yeux le mirage d'une forme tangible » (2006 : 184). L'étude des codes de vraisemblance nous permettra de saisir ce mirage de la forme. En outre, comme ils touchent aussi bien la diégèse que l'énonciation, ils autorisent l'articulation théorique des approches narrative et discursive du récit.

VERS UN NOUVEAU PACTE NARRATIF ?

Si le roman littéraire contemporain emprunte, pour une bonne part et sans mauvaise conscience, aux formulaires narratifs avérés qui élargissent son lectorat, il n'en demeure pas moins que cette volonté de lisibilité passe par la visibilité du pacte narratif. Qu'il entraîne le lecteur dans les méandres d'une anecdote

plus ou moins crédible, qu'il suspende la narration en plein élan, qu'il raffine les dispositifs de prises de parole, qu'il entrelace les histoires en multipliant les coïncidences, qu'il se réclame du réel pour justifier sa narration, le récit édifie ostensiblement une autorité narrative en même temps qu'il s'ingénie à la miner. Il faudra certes interpréter plus avant les procédés et les figures jusqu'ici répertoriés afin de mieux cerner les enjeux de ces fictions qui racontent. Pour l'heure, les entorses au vraisemblable, précisément parce qu'elles se désignent expressément, soulignent la dimension fictionnelle du récit et nous semblent exiger, ce faisant, une adhésion plus réfléchie aux propositions du texte. Un nouveau pacte se dessine, où l'illusion est, cette fois, bel et bien consentie.

BIBLIOGRAPHIE

RÉFLEXIONS THÉORIQUES OU CRITIQUES SUR LA NARRATION

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.) (2004), *Le dictionnaire du littéraire,* 2e édition revue et augmentée, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige, Dico poche ».)

AUDET, René, et Alexandre GEFEN (dir.) (2001), *Frontières de la fiction,* Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux.

AUDET, René, et Andrée MERCIER (dir.), avec la collaboration de Denise CLICHE (2004), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs,* Québec, Presses de l'Université Laval.

BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée,* vol. 31, n° 1 (printemps), p. 7-26.

BELLOUR, Raymond (1987), « Oser imaginer », *Magazine littéraire,* n° 248 (décembre), p. 90.

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain,* Paris, Prétexte éditeur.

BLANCKEMAN, Bruno, et Jean-Christophe MILLOIS (2004), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies,* Paris, Prétexte éditeur.

BRUNEL, Pierre (2001), *Glissements du roman français au XXe siècle,* Paris, Klincksieck.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique,* nº 101 (février), p. 23-46.

CHÉNETIER, Marc (1989), *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours,* Paris, Seuil.

COMPAGNON, Antoine (2001), « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », dans René AUDET et Alexandre GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction,* Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, p. 415-426.

CULLER, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics : Structuralist Linguistics and the Study of Literature,* London, Routledge and Kegan Paul.

FEDERMAN, Raymond (dir.) (1975), *Fiction Now… and Tomorrow,* Chicago, Swallow Press.

FEDERMAN, Raymond (2006), *Surfiction,* Marseille, Le mot et le reste.

FEIN, David A. (1993), « *Le Latin Sivrai* : Problematic aspects of narrative authority in twelfth-century french literature », *The French Review,* vol. 66, nº 4 (March), p. 572-583.

FISHER, Walter R. (1987), *Human Communication as Narration,* Columbia, University of South Carolina Press. (Coll. « Studies in rhetoric/communication ».)

FLUDERNIK, Monika (1999), « Defining (in)sanity : the narrator of *The Yellow Wallpaper* and the question of unreliability », dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH (dir.), *Transcending Boundaries : Narratology in Context,* Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 75-95.

FOREST, Philippe, et Gérard CONIO (1993), *Dictionnaire fondamental du français littéraire,* Paris, Bordas.

FORTIER, Frances (2000), « Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire contemporain » [avec Julie Gasse], *Texte,* « L'énonciation. La pensée dans le texte », nos 27-28, p. 239-265.

FORTIER, Frances (2003a), « La rhétorique de l'ailleurs dans le récit littéraire québécois », *Études francophones de Bayreuth,* vol. 5, p. 23-49.

FORTIER, Frances (2003b), « Le statut de l'événement dans le récit littéraire québécois », dans Isabelle DÉCARIE, Brigitte FAIVRE-DUBOZ et Éric TRUDEL (dir.), *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire,* Québec, Nota bene, p. 41-62.

FORTIER, Frances (2004), « De la modernité à la postmodernité : le trajet de Nicole Brossard ou l'expérience du lieu commun », [avec Francis Langevin], dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec,* Montréal, Lanctôt éditeur, p. 332-350.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2001), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de narratologie,* « La voix narrative », nº 10, p. 445-460.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2003), « La voix du chef d'œuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain », *Études françaises,* vol. 39, nº 1, p. 67-80.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), avec la collaboration de Denise CLICHE, *La littérature et ses enjeux narratifs,* Québec, Presses de l'Université Laval, p. 173-201.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006), « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée,* « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, nos 2-3, p. 139-152.

GEFEN, Alexandre (dir.) (2002), *La mimèsis,* Paris, Flammarion.

GENETTE, Gérard (2004), *La métalepse,* Paris, Seuil.

GLOWINSKI, Michal (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique,* n° 72 (novembre), p. 487-507.

HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires,* Paris, Seuil.

JENSEN, Merete Stistrup (2000), *Les voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains,* Odense, Odense University Press.

KARAGEORGOU-BASTEA, Christina (1998), « La figura del narrador en *Insolacion* : Apertura e incertidumbre », *Neophilologus,* nº 82, p. 235-245.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation,* Paris, Armand Colin.

MARCHAND, Hélène (1990), « L'adhésion à la fiction : représentation, reconnaissance et *semblance* », *RSSI,* vol. 10, nos 1-2-3, p. 73-87.

MCINTOSH, Fiona (2002), *La vraisemblance narrative en question* [titre intérieur : *La vraisemblance narrative : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*], Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

MERCIER, Andrée (2002), « Hommes sous observation. Enjeux d'une scène figurative dans trois récits contemporains », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet PATERSON (dir.), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation,* Québec, Nota bene, p. 139-155.

MERCIER, Andrée, et Laura NICULAE (2004), « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain,* Paris, L'Harmattan, p. 97-115. (Coll. « Esthétiques ».)

MOLINO, Jean, et Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo fabulator : théorie et analyse du récit,* Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

MONTALBETTI, Christine (2000), « Autarcie du narrataire », *Poétique,* nº 122 (avril), p. 243-252.

MONTALBETTI, Christine (dir.) (2001), *La fiction,* Paris, Flammarion.

MOREAU, Jean-Luc (1992), *La nouvelle fiction,* Paris, Critérion.

NÜNNING, Ansgar (1999), « Unreliable, compared to what ? Towards a cognitive theory of *Unreliable Narration* : prolegomena and hypotheses », dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH (dir.), *Transcending Boundaries : Narratology in Context,* Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 53-73.

PETIT, Marc (1999), *Éloge de la fiction,* Paris, Fayard.

RABATÉ, Dominique (1991), *Vers une littérature de l'épuisement,* Paris, José Corti.

RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix,* Paris, José Corti.

RABATÉ, Dominique (2006), *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature,* Paris, José Corti.

RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit,* Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul ([1990] 1996), *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil.

SCARPETTA, Guy (1996), *L'âge d'or du roman,* Paris, Grasset.

SCHOOTS, Fieke (1997), *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit,* Amsterdam, Rodopi.

SULEIMAN, Susan Rubin (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive,* Paris, Presses universitaires de France.

TODOROV, Tzvetan (1978), « Introduction au vraisemblable », dans *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, p. 92-99.

VIART, Dominique (dir.) (1998), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit,* Paris/Caen, Lettres modernes. (Coll. « Revue des Lettres modernes ».)

VIART, Dominique (1999), *Le roman français au XX^e siècle,* Paris, Hachette Supérieur.

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas.

CORPUS EXPLORATOIRE (TEXTES CITÉS)

AUDE (1999), *L'homme au complet,* Montréal, XYZ éditeur.

AUSTER, Paul (1991), *Trilogie new-yorkaise,* Arles, Actes Sud.

AUSTER, Paul (1999), *Tombouctou,* Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

BENOÎT, Audrey (2002), *Le lendemain du quatrième soir,* Outremont, Lanctôt éditeur.

BERGOUNIOUX, Pierre (1995), *Miette,* Paris, Gallimard.

BON, François (1995), *C'était toute une vie,* Paris, Verdier.

CHASSAY, Jean-François (2006), *Les taches solaires,* Montréal, Boréal.

CHEN, Ying (1995), *L'ingratitude,* Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

CHEN, Ying (2002), *Le champ dans la mer,* Montréal, Boréal.

ECHENOZ, Jean (1997), *Un an,* Paris, Minuit.

ECHENOZ, Jean (1999), *Je m'en vais,* Paris, Minuit.

ECO, Umberto (2005), *La mystérieuse flamme de la reine Loana,* Paris, Grasset.

GUIBERT, Hervé ([1986]1991), *Des aveugles,* Paris, Gallimard.

HOLDER, Éric (2002), *Hongroise,* Paris, Flammarion.

LEFEBVRE, Louis (1992), *Guanahani,* Montréal, Boréal.

MAGINI, Roger (1997), *Les miroirs infinis,* Montréal, Éditions de la Pleine lune.

MAKINE, Andreï (2000), *Requiem pour l'est,* Paris, Mercure de France.

MAKINE, Andreï (2001), *La musique d'une vie,* Paris, Seuil.

MARTEL, Yann (2002), *Histoire de Pi,* traduit par Nicole et Émile Martel, Montréal, XYZ éditeur.

MAZZANTINI, Margaret (2004), *Écoute-moi* [traduit de l'italien par Vincent Raynaud], Paris, Robert Laffont.

MILLET, Richard (2000), *Lauve le pur,* Paris, P.O.L.

MILLET, Richard (2001), *La voix d'alto,* Paris, Gallimard.

MILLET, Richard (2003), *Le renard dans le nom,* Paris, Gallimard.

MISTRAL, Christian (1993), *Vautour,* Montréal, Typo.

ROTH, Philip ([2000] 2002), *La tache,* Paris, Gallimard.

ROUAUD, Jean (1990), *Les champs d'honneur,* Paris, Minuit.

ROUAUD, Jean (2006), *L'imitation du bonheur,* Paris, Gallimard.

SOUCY, Gaétan (1998), *La petite fille qui aimait trop les allumettes,* Montréal, Boréal.

TRISTAN, Frédérick ([1990] 1999), *L'ange dans la machine,* Paris, Fayard.

VOLODINE, Antoine (1999), *Des anges mineurs,* Paris, Seuil.

YERGEAU, Pierre (1992), *Tu attends la neige, Léonard ?,* Québec, L'instant même.

DE LA MULTIPLICATION À L'ÉCLATEMENT DES CONNAISSANCES. CRITIQUE DE LA TRANSMISSION DU SAVOIR DANS *FESTINS SECRETS* DE PIERRE JOURDE

Marilyn Brault
Université du Québec à Montréal

> Dans l'immense majorité de toutes nos recherches, nous ne cherchons rien qui ait valeur de connaissance, car nous n'avons plus aucune idée de la signification générale que pourrait avoir ce que nous voudrions ou pourrions trouver.
>
> Michel FREITAG,
> *Le naufrage de l'université.*

Si le désir de compiler, de classer et de faire partager l'érudition est très ancien, le satisfaire s'avère de plus en plus difficile de nos jours, la multiplication des champs de savoir rendant toute mise en ordre « idéale » quasiment impossible à réaliser. Affectés par les innovations des sociétés postindustrielles, nos outils d'échange de connaissances ont, en effet, changé ces dernières décennies, rendant caduques nos anciennes modalités de construction et d'accès aux savoirs.

Ainsi, nos pratiques de conservation et de transmission des connaissances d'une génération à l'autre demandent,

aujourd'hui, à être réexaminées. Parmi les questions que soulève la littérature contemporaine, celles qui portent sur la transmission ressortent de manière manifeste. Tandis que les romans de filiation interrogent les modes de transmission familiale, restituant des pans d'histoire et traquant le sujet dans l'héritage qui le constitue (Viart, 1999), d'autres romans, surtout axés sur la représentation des savoirs, interrogent davantage les modalités de transmission de connaissances et le statut actuel du savoir, eu égard aux mutations du monde contemporain. Au moment où se multiplient les connaissances et les découvertes de toutes sortes, deux questions méritent ainsi d'être posées : comment la littérature contemporaine prend-elle, en effet, tous ces savoirs en charge, et comment la transmission des savoirs est-elle réévaluée en fonction du contexte culturel et social actuel ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je propose d'analyser ici *Festins secrets* de Pierre Jourde (2005). Construit autour de l'acte pédagogique et mettant en scène un personnage de professeur de littérature, ce roman condense des préoccupations qui concernent les modes de transmission et de valorisation des savoirs intellectuels dans un contexte institutionnel. De ce fait, *Festins secrets* s'apparente en partie aux romans pédagogiques[1], mettant en scène « les grandes arcanes de la scène enseignante, scène […] sur laquelle se jouent certes instruction et savoir, mais encore amour et haine, peur et angoisse ; esprit et intelligence » (Chessex-Viguet, 1990 : 9). Mais la virulence des propos de Jourde et sa manière acerbe de poser la question de la transmission des savoirs dans *Festins secrets* tendent plutôt à le situer du côté des romanciers anglais. À bien des égards, *Festins secrets* rappelle, en effet, les caractéristiques propres au roman universitaire anglais (Gutleben, 1996 ; Proctor, 1977), généralement doté d'un protagoniste enseignant et caractérisé par la mise en fiction

1. Selon Chessex-Viguet dans *L'école est un roman* (1990), l'appellation *roman pédagogique* recouvre une partie des romans suivants : *L'enfant* et *Le bachelier* de Jules Vallès, *Poil de carotte* de Jules Renard, *Le grand Meaulnes* de Alain-Fournier, *Topaze* de Marcel Pagnol, *Enfance* de Nathalie Sarraute et *Le lycéen* de Bayon, pour ne nommer que ceux-là.

d'un certain nombre de savoirs appartenant à la tradition érudite. Plus polémiste que le roman pédagogique, le roman universitaire s'attache surtout à « railler les dysfonctionnements de l'université, à révéler les excentricités des comportements professoraux et à épingler parodiquement le pédantisme du langage académique » (Gutleben, 1996 : 7). Enfin, de plus en plus de romans issus du corpus québécois contemporain et dont l'action se situe dans des collèges et des universités posent aussi des questions similaires. C'est le cas de *La note de passage* de François Gravel (1985), *La gloire de Cassiodore* de Monique LaRue (2002) et *Les failles de l'Amérique* de Bertrand Gervais (2005), pour ne nommer que ceux-là.

Festins secrets n'apparaît donc pas comme un cas isolé, puisqu'il s'inscrit dans un ensemble de textes présentant des caractéristiques semblables. La figure contemporaine du professeur de collège ou d'université est, en effet, porteuse d'un discours intellectuel axé sur le savoir ; un discours marqué de suspicion cependant, en raison de la multiplication des connaissances et de l'évincement des certitudes du passé. Selon mon hypothèse, la critique des savoirs qui se déploie dans ces romans reflète un des enjeux majeurs de l'écriture contemporaine, profondément marquée par « l'ère du soupçon » actuelle. Je propose donc, comme entrée en matière, une brève réflexion sur le statut du savoir, suivie d'une analyse de *Festins secrets* portant, d'une part, sur la représentation et la multiplication des figures du savoir dans le roman et, d'autre part, sur l'éclatement de ces mêmes figures et la perte d'identité qui en découle. Ma conclusion mettra en évidence les rapports que la littérature contemporaine entretient avec la problématique de la transmission des savoirs, telle que l'écrivain et professeur de littérature Pierre Jourde la formule dans son dernier roman.

MISE EN PERSPECTIVE

Selon Jean-François Lyotard, l'entrée des sociétés « dans l'âge dit postindustriel » (1979 : 11) a grandement affecté la nature du

savoir. « Produit pour être vendu, et […] consommé pour être valorisé » (1979 : 14), le savoir contemporain a désormais perdu sa « valeur d'usage ». Parce qu'ils n'ont plus ni l'emprise ni l'autorité d'autrefois, les préceptes traditionnels ont cessé d'être crédibles. Ainsi, la pensée postmoderne repose, selon Lyotard, sur le rejet des métarécits, générant un sentiment d'éclatement, de désordre et d'épuisement culturels.

Logiquement, la littérature contemporaine apparaît comme le « vaisseau amiral » de la culture postmoderne (Lyotard, 1979). Aussi, pour Dominique Viart, l'éclatement des savoirs propre aux années 1980 « a prodigieusement transformé le paysage littéraire » (2002 : 138). Si on pouvait s'appuyer, autrefois, sur des connaissances fixes et avérées pour s'expliquer le monde, la multiplication des savoirs a, aujourd'hui, considérablement brouillé les repères et les assises, semant le doute en soi de façon irréversible. Profondément marqué par cet excès de connaissances, l'écrivain actuel doit désormais apprendre à « écrire avec le soupçon », soutient Viart. Tel est, par conséquent « l'enjeu critique de la littérature présente, que celui-ci s'énonce effectivement dans les œuvres ou que celles-ci se déploient implicitement à partir de lui » (Viart, 2002 : 139).

La production littéraire contemporaine paraît ainsi caractérisée par un ensemble de textes qui travaillent les questions relatives aux savoirs. La forme romanesque, la narration ou le sujet peuvent être, tour à tour, implicitement ou explicitement marqués par le doute ou la perplexité. Les savoirs que l'on croyait acquis sont remis en question et le roman contemporain devient « le lieu où [les] avancées [des sciences humaines] sont mises en débat, où elles sont confrontées à d'autres modalités de connaissance » (Viart, 2002 : 139).

Or, comment le roman contemporain réfléchit-il sa forme et sa fonction alors qu'il est marqué par l'évincement des certitudes du passé ? Comment interroge-t-il son temps et son contexte ? De manière générale, on reconnaît deux caractéristiques majeures aux romans qui travaillent les questions relatives aux savoirs. D'abord, ils apparaissent généralement ancrés dans un présent

incertain, parfois même chaotique en raison du foisonnement d'information dont ils regorgent. L'éclatement des savoirs qui entraîne notamment une perte de tous les repères provoque, en outre, une perte d'identité : identité du sujet, identité formelle, identité de ce qu'est la littérature[2]. L'écriture du soupçon semble effectivement remettre en question la fonction même et le sujet de la littérature :

> Notre époque a rompu avec le temps des promulgations et des manifestes. Elle ne sait plus ce que la littérature « doit être » […]. Non pas seulement à cause des grands schismes de notre Histoire […], mais en fonction aussi d'un délitement plus sourd, et plus souterrain, de nos certitudes axiologiques et culturelles, auquel bien évidemment les cassures historiques participent à leur façon (Viart, 2002 : 148-149).

Les romans écrits avec le soupçon semblent, par ailleurs, engager un certain retour vers le passé, au sens où ils interrogent les acquis d'autrefois et les confrontent au présent ; un présent pourtant peu rassurant qui n'apporte plus aucune certitude. Selon l'hypothèse de Viart, la littérature contemporaine serait ainsi hantée par les spectres de l'Histoire, « perpétu[ant] la fascination du roman pour les généalogies » (Viart, 1999 : 118), la transmission des héritages et l'inscription de soi dans l'Histoire. Ainsi, la transmission des savoirs, dans sa remise en question, apparaît symétrique au besoin affiché d'interroger le passé et de mieux l'explorer pour définir son identité. Soucieux d'inscrire leurs travaux dans la lignée d'autres écrivains, les auteurs contemporains sont également nombreux à tisser des rapports intertextuels avec d'autres textes et à réactiver des discours et des modèles littéraires anciens. Dès lors, « la conscience des incertitudes et des manques à savoir qui nous séparent de toute intellection sûre de ces périodes anciennes » (Viart, 2002 : 151) s'affiche de plus en plus fréquemment dans le corpus littéraire contemporain[3].

---

2. Précisons d'emblée que cette approche représente bien la manière dont la question des savoirs se déploie dans *Festins secrets* de Jourde.

3. Tel est l'enjeu par exemple de *La gloire de Cassiodore* de LaRue, qui s'attarde à deux grandes figures de la tradition littéraire, Don Quichotte et

Selon Viart,

> le roman contemporain brasse ainsi prodigieusement les questions du savoir. Non seulement il fait du manque à savoir et du questionnement des savoirs l'un des exercices de l'écriture, mais il se déploie aussi lui-même comme le lieu d'une *critique des savoirs* (2002 : 151).

Voyons à présent comment le roman de Jourde s'organise à son tour comme le lieu d'une critique des savoirs, plus précisément d'une critique acerbe et virulente de la transmission des savoirs pédagogiques.

REPRÉSENTATION ET MULTIPLICATION DES SAVOIRS DANS LE ROMAN

Dans *Festins secrets,* c'est tout le milieu de l'éducation qui est dépeint en toile de fond. Les certitudes pédagogiques d'autrefois semblent avoir été remplacées par une série de doutes lancinants qui fondent les peurs actuelles des enseignants qui se demandent quels savoirs enseigner, quelle méthode employer, quelle place prendre dans la société. *Festins secrets* raconte l'histoire de Gilles Saurat, un jeune professeur de littérature française qui, dès le début du roman, s'installe dans la ville de Logres afin d'occuper un poste au collège Jacques Prévert. D'entrée de jeu, Saurat est plongé dans un univers assez étrange, un univers de débordement où s'accumulent certes les connaissances et les savoirs, mais également les gens, les animaux, la nourriture, les paperasses et les vieilleries de toutes sortes. En examinant de plus près la manière dont Jourde représente le problème de la multiplication des savoirs dans *Festins secrets,* on remarque qu'une filiation littéraire s'impose peu à peu.

Cassiodore, afin de développer le sens de sa réflexion. Ces références à la tradition littéraire qui structurent et programment le mouvement de l'écriture dans le roman ne sont pas innocentes : elles permettent à l'auteure d'offrir une réflexion nouvelle sur le problème de la transmission des savoirs culturels.

Plusieurs références culturelles et littéraires sont, en effet, convoquées de manière pêle-mêle. Toutefois, jamais Jourde ne semble privilégier un corpus plutôt qu'un autre. Il évoque les œuvres appartenant au fonds culturel commun avec le même cynisme qu'il parle de celles appartenant à la culture populaire. Il confronte la beauté esthétique et l'horreur jusqu'à ce qu'ils se confondent. Dans cet esprit, des gravures anciennes sont, par exemple, comparées à des photographies de pornographie juvénile, générant un mélange de ton et de valeur, tout à fait représentatif de l'ensemble du roman. Les paramètres par lesquels se reconnaissent les codes du savoir dans *Festins secrets* sont également nombreux. Des « déchiquetages de la psychanalyse » aux « découpes d'anthropologie » et des « équarrissages de biologie » aux « sciences de l'occulte », la liste des disciplines scientifiques citées dans le roman est presque impossible à dresser. Le nombre d'auteurs cités, paraphrasés, analysés ou critiqués est tel qu'on ne parvient plus à saisir la pertinence de toutes les références. Les stratégies rhétoriques telles que le recyclage, l'intertextualité et la carnavalisation sont aussi fréquemment employées par l'auteur. Bref, la multiplication des références dans le roman brouille les repères du lecteur. Cette surabondance de codes finit par construire une image floue et insaisissable du savoir et des modèles littéraires privilégiés par l'auteur.

Le roman de Jourde évoque ici l'important problème de confusion qu'occasionne la transmission des savoirs à l'heure actuelle. Les connaissances, qu'on ne parvient plus à classer ni à hiérarchiser, se présentent aujourd'hui dans le désordre le plus total, brimant, somme toute, l'ordre de toutes les filiations. Cette idée n'est pas sans rappeler le problème « de l'érosion interne du principe de légitimité du savoir » dont parle Lyotard dans *La condition postmoderne* :

> Les délimitations classiques des divers champs scientifiques subissent […] un travail de remise en cause : des disciplines disparaissent, des empiètements se produisent aux frontières des sciences, d'où naissent de nouveaux territoires. La hiérarchie des connaissances fait place à un réseau immanent

> et pour ainsi dire « plat » d'investigations dont les frontières respectives ne cessent de se déplacer (1979 : 65).

L'éclatement actuel des savoirs remet donc en question la crédibilité des grands discours philosophiques, historiques ou scientifiques qui fondent nos systèmes de pensée. L'épuisement, voire la disparition de ces récits de légitimation, semble avoir entraîné également un aplatissement de la culture et de la verticalité des valeurs en général ; c'est du moins ce que tend à montrer *Festins secrets* de Jourde.

Outre ces paramètres d'écriture, les lieux dans le roman présentent avec plus de précision le travail figuratif de l'éclatement des savoirs. Le collège, la ville et le cabinet de travail de George Van Reeth que fréquente Gilles Saurat apparaissent, en effet, comme des lieux de débordement intéressants à examiner – des lieux contaminés par la multiplication des savoirs.

LE COLLÈGE

D'entrée de jeu, le collège Jacques Prévert nous est présenté comme un lieu anarchique. Les étudiants s'entassent comme du bétail dans ces immenses « forteresses de béton hideuses » (Jourde, 2005 : 292[4]) ; les autorités ne sachant d'ailleurs plus « où mettre les foules de jeunes gens qui [s'y] pressent, sans trop savoir ce qu'ils font là ni comment ils y sont parvenus » (FS : 292). Les professeurs continuent tout de même « d'élever les gamins sans limites et sans interdits » (FS : 25), « d'ouvrir également l'école à toutes les formes de cultures, sans exclusion, à toute la richesse du monde contemporain » (FS : 52). Afin de contrer le décrochage, on invite les élèves « à proposer des références culturelles différentes », à mettre l'œuvre étudiée « plus en rapport avec le monde réel » (FS : 110). Aussi prennent-ils plaisir à « énumérer toutes sortes de publications ou d'émissions télévisées connues, souvent obscènes » (FS : 110) et de tourner au

4. Dorénavant, les renvois à cette œuvre seront signalés par la mention FS suivie du numéro de la page.

ridicule les œuvres appartenant au fonds culturel commun. Bref, le collège Jacques Prévert se présente comme un lieu entièrement saturé où on continue malgré tout d'admettre de nouveaux étudiants et d'intégrer de nouveaux savoirs.

Les conséquences d'un tel amoncellement sont évidemment désastreuses. Plutôt que d'éduquer les jeunes générations, les professeurs forment littéralement des monstres, « des barbares incultes, grossiers, la bouche toujours pleine d'ordures et de ricanements, incapables de parler autrement qu'en aboyant » (FS : 119). Les élèves de *Festins secrets* représentent tous, sans exception, des êtres ignobles et violents, et les scènes qui les concernent renvoient systématiquement le lecteur à un imaginaire décadent où il est question de racisme, de drogue, de viols et de meurtres. De sorte qu'on voit que l'éclatement et la multiplication des savoirs peuvent aussi entraîner le déclin de la culture en général. Au collège Jacques Prévert, les « rangées de livres amassent des blocs de mutisme » (FS : 218) ; le savoir a été remplacé par « un formalisme vétilleux, les connaissances par d'infinis discours sur les moyens de les acquérir » (FS : 188). De plus, la culture scolaire reste pensée comme l'addition de savoirs et de disciplines cloisonnés, dont la liste s'accroît au fur et à mesure que de nouveaux domaines de connaissance paraissent. « Être éduqué, […] c'est avoir reconnu en soi la multiplicité. Avoir vu que nous sommes remplis d'autres, archaïques, génétiques, historiques, psychiques, tout ce que vous voudrez » (FS : 336). Or, la notion de savoir dans *Festins secrets* finit somme toute par se dissoudre complètement dans la multiplicité :

> Plutôt que la chose enseignée, la manière de l'enseigner. Plutôt que la manière de l'enseigner, l'enseignement de la manière de l'enseigner. Plutôt que l'enseignement de la manière de l'enseigner, des réunions organisant l'enseignement de la manière de l'enseigner, et suscitant le développement d'une administration chargée de planifier les réunions organisant l'enseignement de la manière d'enseigner, et ainsi de suite… (FS : 378).

La transmission des savoirs s'étiole de la sorte dans le labyrinthe des nouvelles méthodes pédagogiques imaginées par le système. Les idées transmises doivent être davantage rentables pour l'institution que pour les élèves. Tout indique, en effet, que le savoir « indissociable de la formation (*Bilding*) de l'esprit et de la personne » (Lyotard, 1979 : 14) n'a plus sa place dans le système d'éducation actuel. Le problème de la mercantilisation du savoir a d'ailleurs été dénoncé par Lyotard dans *La condition postmoderne* :

> Au lieu d'être diffusées en vertu de leur valeur « formatrice » […], on peut imaginer que les connaissances soient mises en circulation selon les mêmes réseaux que la monnaie, et que le clivage pertinent à leur égard cesse d'être savoir/ignorance pour devenir comme pour la monnaie « connaissances de paiement/connaissances d'investissement » (1979 : 17).

LA VILLE

D'autres lieux dans le roman illustrent aussi la question de la multiplication des savoirs. Un passage en particulier nous incite à interpréter la ville de Logres comme le prolongement du collège Jacques Prévert, qui l'assimile à l'instar d'un ogre :

> Le monde autour du collège devient le collège. Il s'effondre […] comme une étoile mourante. Des textes occupent les murs des gares et des maisons, on en suit le déroulement le long des trains, des rues, des escaliers, ils ne cessent de surgir pour ne rien dire. Imagine l'émergence de tous les textes invisibles et provisoires, envahissant toutes les surfaces, les lignes machinales tracées par la main distraite sur le formica des bistrots, les injures crayonnées, les blagues esquissées sur la buée et sur la neige… (FS : 78).

Comme une maladie infectieuse, « le mal du collège se diffuse, [et] contamine [toute] la ville » (FS : 70). Logres représente en ce sens une ville de trop-plein ; trop de monde, trop de nourriture, trop d'animaux, trop de violence. Une ville qui amoncelle tout, une ville qui avale tout. « Logres est un piège […]. Une

plante carnivore dont la fonction est d'absorber les êtres bien réels comme vous et moi, pourvus d'un corps de chair et d'une conscience » (FS : 365). Impossible de s'en échapper. Tout le monde y passe. Gilles, comme tous les autres, ne parviendra plus à quitter la ville, prisonnier de sa dynamique qui rend les gens complètement fous. Impossible ici de ne pas lire, en filigrane, la description de la ville chez Wittgenstein :

> On peut considérer notre langage comme une vieille cité : un labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à de nouvelles époques, et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes (1961 : 18).

Mais cet amoncellement de maisons – de langages, voire de savoirs – génère un espace éclaté, un véritable labyrinthe où personne ne sait s'y retrouver. « On peut retirer de cet éclatement une impression pessimiste, souligne, en effet, Lyotard : nul ne parle toutes ces langues, […] et les tâches de recherche démultipliées sont devenues des tâches parcellaires que nul ne domine […] » (1979 : 67).

Cette sensation de captivité, les habitants de Logres la ressentent bien. Tous errent dans les dédales de la ville jusqu'à ce que se décompose leur propre identité. Dans *Festins secrets,* le seul « ailleurs » possible demeure l'hôpital psychiatrique. Cette image, récurrente dans le roman, vise, entre autres, à dénoncer le caractère aliénant du système. Cette ville où « s'agglomèrent des milliers de poulets aveugles, des centaines de porcs impotents » (FS : 21) représente, en effet, le système d'éducation actuel, tel que l'envisage Jourde. Un système anarchique et inauthentique dont le but ultime demeure « la destruction du savoir » (FS : 296). Ainsi, Logres apparaît entièrement saturée, à l'image des élèves et des enseignants qui ne parviennent plus à rien absorber. L'école étant un passage obligé, l'homme, qui demeure à la fois victime et prisonnier de ce système, s'inscrit, de fait, dans un engrenage infernal qui le pousse à « rejoindre la certitude tranquille des animaux et des choses » (FS : 216).

LE CABINET DE TRAVAIL

Mais la notion de multiplication des savoirs apparaît de manière beaucoup plus explicite dans la maison des Van Reeth, plus précisément dans le capharnaüm de Georges où est conservée sa riche collection de manuscrits et de livres rares, efficacement protégée par Mme Van Reeth de la convoitise des milieux universitaires. Or, Gilles, qui séjourne chez la veuve depuis son arrivée à Logres, s'infiltre, en l'absence de cette dernière, dans ce haut lieu de savoir de prime abord interdit, inaccessible à tous. Il y découvre une somme incommensurable de connaissances. Des livres de toutes sortes encombrent les recoins de la pièce :

> [Des] éditions originales de pastorales du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle. Des traités ethnographiques du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle consacrés au cannibalisme. Des insulaires. Des utopies. Des Bibles de toutes les époques. De la poésie symboliste. Des bizarres récits grotesques du début du XVII^e^ siècle. Des romans gothiques. Quantité d'ouvrages alchimiques. Beaucoup de livres historiques anciens (FS : 225).

Toutefois, les archives de M. Van Reeth se présentent dans le désordre le plus total. Ce fouillis illustre bien, selon nous, l'état de la dispersion des savoirs dans le roman. Désireux de comprendre le travail de Van Reeth, Gilles Saurat entreprend d'ordonner les archives du chercheur, classant « les notes, carnets, journaux, répartis en feuilles et cahiers dispersés » (FS : 89), un « travail monstrueux », une tâche irréalisable qui finit bientôt par le perdre. Aliéné par cette surabondance de savoirs dispersés, Gilles Saurat sombre effectivement dans la folie. Cela nous conduit vers notre dernier élément d'analyse : l'éclatement des savoirs et la perte d'identité qui en découle.

ÉCLATEMENT DES SAVOIRS ET PERTE D'IDENTITÉ

Tout au long de son roman, Jourde tient un discours extrêmement critique à l'égard de la transmission des savoirs. Comment bénéficier de la multiplication des savoirs et à quel prix ?

L'impossibilité de faire un choix parmi la multiplicité des connaissances offertes, de même que l'impossibilité d'ordonner et de hiérarchiser cet amas de connaissances entraînent, effectivement, un effritement des savoirs et une perte de tous les repères.

Dans le chaos des faits, l'identité du sujet paraît ainsi troublée, livrée à l'incertitude. « Incertitude en effet, car […] la multiplication des savoirs – analytique, biologique, sociologique… – brouille toujours un peu plus la possibilité même d'une conscience de soi entière, singulière et cohérente », nous dit Viart (2002 : 140).

Plongé dans un univers où s'accumulent les élèves, les approches pédagogiques et les savoirs de toutes sortes, Gilles Saurat vit, comme la plupart de ses collègues, une perte d'identité graduelle. Arrivé « en bonne santé. Guère de vices. Désirs bien dosés, ambitions claires. Sachant ce qu'il faut savoir, pensant ce qu'il est bon de penser » (FS : 384), Gilles perd progressivement ses acquis. Sous l'influence de Mme Van Reeth, il participe à « d'étranges dîners de têtes » qui sèment le doute en lui. Gilles « envisage que [s]es amis du petit cercle aient entrepris de [l]e transformer en Georges Van Reeth » (FS : 410). Ainsi perd-il peu à peu la notion des limites de sa propre identité. Il s'éclipse des nuits entières dans la forêt, « comme on va chercher la pureté au sein de la sauvagerie accueillante » (FS : 176). Or, perdu le jour, Gilles reste incapable de retrouver ses lieux de recueillement nocturnes. Le tendre petit professeur de province s'adonne également à des pratiques sexuelles débridées. Il ne maîtrise plus ses instincts, perd le contrôle de ses propres désirs. La violence et le désordre qui règnent dans ses classes l'entraînent graduellement vers la dépression. Gilles Saurat, malade, occupe ses journées à tenter de classer les archives du professeur Van Reeth. Mais, rien n'y fait. Il termine ses jours dans un asile psychiatrique aux côtés d'autres professeurs et chercheurs.

Le tragique destin de Gilles Saurat est d'ailleurs annoncé dès le début du roman. Dans le train qui le conduit à Logres, Gilles fait la rencontre d'un vieux professeur de français dément. Celui-ci représente « le débris typique du système : le vieux prof,

quelque chose comme le vieux domestique ou le vieux laboureur d'autrefois, le travailleur usé qui appelle la condescendance » (FS : 19). Après des années passées entre les murs d'un hôpital psychiatrique, le vieux prof déchu retourne se jeter dans les griffes de Logres. Tout au long du trajet, il entretient Saurat de sa pénible existence. C'est tout le destin de Gilles qui s'annonce ainsi dans la bouche du vieil homme. Tout le destin également des autres professeurs et chercheurs de Logres. Les étudiants n'échappent pas non plus à cette « mort » annoncée. « La vieillesse précoce […] les décompose à même l'enfance. […] Tu refuses encore de croire qu'ils sont perdus. Mais ils le sont, à seize ans. À jamais » (FS : 116). À la toute fin du roman, on retrouve Gilles, dans le train, en direction de Logres. Après plus de vingt ans passés en institution, il occupe cette fois la place du vieux prof dément. Un jeune professeur de français nouvellement admis au collège Jacques Prévert a pris sa place. Telle est donc la réalité du milieu de l'enseignement : une réalité cyclique et aliénante qui décompose furtivement l'identité des collectivités sociales et des individus.

À bien des égards, la perte d'identité de Gilles Saurat symbolise l'avenir de l'enseignement et de la transmission des savoirs. Un avenir qui s'écroule peu à peu sous le poids des savoirs effrités. La citation suivante représente bien l'impasse devant laquelle se trouvent, certes, le protagoniste mais aussi le système d'éducation actuel :

> À mesure que tu progresses, les apparences d'ordre s'estompent. Les archives forment des murailles qui laissent un passage étroit entre des à-pics menaçants […]. Des cartons éventrés coulent des torrents de papiers qu'il faut enjamber, des monceaux de documents […]. La paperasse finit par obstruer complètement le couloir : impossible d'aller plus loin (FS : 355).

En effet, cette impasse, c'est aussi celle de la transmission des savoirs, telle qu'elle apparaît dans le roman. Impossible pour les enseignants et pour les étudiants d'aller plus loin. La dispersion et la multiplicité des enseignements obstruent également le canal

de la transmission. Dans *Festins secrets,* « chaque cours est à vivre comme l'écroulement infini du savoir, de l'intelligence et de l'ordre » (FS : 112). La transmission des savoirs est ainsi rompue. Le système scolaire est tout de suite perçu comme un système inopérant, incapable d'assurer à ses élèves et à ses enseignants un minimum de repères et de cohérence intellectuelle. Par conséquent, les étudiants se comportent comme « des barbares incultes, grossiers » (FS : 118) et les professeurs, comme de « chimériques épaves » (FS : 19). Ainsi, Jourde dénonce dans son roman le sombre avenir de la société de demain. Un avenir sans éducation, sans histoire, sans tradition. Les savoirs scolaires, chargés de significations et de valeurs liées aux sociétés et porteurs de préjugés et de polémiques, semblent (con)former les étudiants de *Festins secrets* au rôle qui a été prévu pour eux. Le système « [prépare] l'Apocalypse. […] Il fabrique les barbares qui le détruiront » (FS : 297) demain.

En plus d'encourager la cruauté et le chaos, cette perversion des savoirs engendre un univers monstrueux de faussetés et d'illusions. « Pourquoi êtes-vous ici ? demande le narrateur à Gilles. Pour délivrer un savoir ? Détrompez-vous. Vous êtes ici pour féconder le monstre, vous aussi, et pour engendrer quelques couches supplémentaires d'illusion » (FS : 60). Dans *Festins secrets,* les maîtres transmettent ainsi du faux. À force d'être entassés, divisés, multipliés, les savoirs réels se transforment en simulacres. De ce fait, la question des savoirs dans le roman est portée sur la scène de la fiction. Autrement dit, la transmission des savoirs devenue quasi impossible, le rôle de l'enseignant acquiert une valeur chimérique, celle d'une activité purement fictive. « En produisant toujours plus d'ombre et de lumière [les maîtres] s'approchent ainsi de l'illusion finale. […] et le système avance vers son objectif final : la transformation de la réalité en simulacre » (FS : 62).

Selon Jean Baudrillard, les simulacres, systématisés par l'avènement des sociétés postindustrielles, en sont venus à déterminer le rapport du sujet contemporain au monde réel. « Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie, mais

d'une substitution au réel des signes du réel » (Baudrillard, 1981 : 11). Dans *Festins secrets,* les étudiants semblent ainsi formés sur la base des signes de cette « autre » réalité. Et les enseignements du collège Jacques Prévert qui reposent sur la simulation en sont venus peu à peu à brouiller les repères des élèves et de tous les habitants de Logres, qui ont manifestement perdu le contact avec le monde réel.

La présence du théâtre dans *Festins secrets* tend aussi à illustrer l'idée voulant que la réalité n'ait plus sa place dans le système de l'éducation. En effet, *Festins secrets* entretient énormément de correspondances avec le théâtre comique. Les nombreuses références à ce genre illustrent bien le mode de traitement du savoir comme objet de fiction et de dérision. Le collège Jacques Prévert est d'emblée comparé à un théâtre :

> Pas seulement des appels ou des rires : hurlements modulés, phrases psalmodiées sur un ton suraigu, hurlements, parodies d'on ne sait quoi. On dirait que tout le bâtiment, […] dont les murs résonnent de coups sourds, est le théâtre d'une vaste bouffonnerie (FS : 79).

La ville de Logres non plus n'échappe pas à cette comparaison : « Logres avait fini par avoir l'air d'une fiction ou alors s'agissait-il d'une farce » (FS : 16). Bien sûr, chaque personnage tient un rôle déterminé : « Castans […] tient le rôle du directeur […] et Muse assure celui du CPE » (FS : 52). Les professeurs agissent comme des acteurs, leur trajectoire est fixée d'avance : « Ils aiment jouer. Et par-dessus tout, au maître et à l'élève. Et c'est un jeu auquel ils prennent de plus en plus de plaisir, un théâtre de dérision dont ils perfectionnent les scènes, travaillent les répliques » (FS : 108). Or, Gilles Saurat demeure un piètre acteur. Son discours est révolu et son public ne répond plus. Son savoir apparaît, en ce sens, comme une échappée hors du sérieux, comme une mauvaise farce, « une pantalonnade pleine de souffrance et de méchanceté » (FS : 35).

Cela dit, la transmission des savoirs dans *Festins secrets* semble avoir été remplacée par la transmission d'un discours

purement fictif. Or, n'est-ce pas là l'objet de la littérature que de transmettre au lectorat un discours fictif de même qu'un savoir sur la fiction ? Dans *Festins secrets,* Jourde ose ainsi comparer les savoirs portés sur la scène de la fiction et le discours littéraire. « L'homme a besoin de ce petit théâtre, écrit-il. Il se fabrique des machines à révélation, révélation de n'importe quoi, l'important est d'arriver à se faire croire qu'on touche au cœur des choses. […] La littérature elle-même se réduit à cela » (FS : 373). Aussi, il importe de pousser la question un peu plus loin et de se demander si l'écroulement infini du savoir dans *Festins secrets* ne cherche pas à signifier l'écroulement de la littérature contemporaine. Une littérature de débordement et de trop-plein, une littérature dont les savoirs littéraires seraient constamment remis en doute ? À l'instar de Gilles Saurat, le roman contemporain serait-il lui aussi en perte d'identité ?

Dans l'ordinateur de Georges Van Reeth, Gilles Saurat découvre des tas de dossiers contenant chacun des bouts de romans ; parfois une phrase, parfois des pages entières. À force d'observations, Gilles prend conscience que chacun de ces documents, rangés dans des milliers de dossiers, datés et numérotés sans ordre logique, forment un seul et même roman. Un roman en apparence impossible à lire en raison de sa dispersion et de son caractère éclaté. Or, en apparence seulement car de toute évidence, ce roman éclaté est bel et bien celui que nous sommes en train de lire.

Somme toute, *Festins secrets,* en mettant en scène le retour de la fiction sur elle-même, pose le problème de la représentation du réel. Les savoirs mis en question dans *Festins secrets* font toujours référence à un réel fictif, imaginaire. *Festins secrets* n'illustre, en fait, qu'une autre sorte de réalité. Dans *La littérature sans estomac,* Jourde écrit à propos de l'œuvre d'Éric Chevillard « qu'elle vise à retrouver l'expérience nue, l'étonnement ; le réel à l'état neuf au bout de l'épuisement » (2003 : 43). Or, n'est-ce pas ce vers quoi tend *Festins secrets* ? Bien que la subversion du réel soit nettement plus grande et plus ironique chez Chevillard, la critique qu'attribue Jourde à l'œuvre de cet auteur aurait aussi

bien pu lui convenir. Car on retrouve en effet chez Jourde comme

> chez Chevillard une entreprise de destruction universelle. Tout y est placé à l'envers, pris à rebrousse-poil, massacré, nié, moqué, disséqué. Mais [Jourde] comme Chevillard [ont] trouvé le moyen de créer avec la négativité. [Leurs] livres se rapprochent d'une synthèse parfaite de la conscience critique et de la puissance créatrice. La démolition rend possible l'apparition d'objets nouveaux, qui présentent cette curieuse particularité ontologique : ils sont d'autant plus intensément *réels* qu'ils sont étranges, jamais vus (Jourde, 2003 : 43).

Dans *Festins secrets,* les modèles littéraires ainsi que les cadres théoriques et esthétiques privilégiés par l'auteur demeurent insaisissables. On a l'impression tout au long de notre lecture de basculer dans un univers de plus en plus chaotique. Le temps et l'espace romanesque s'embrouillent. Le réalisme s'estompe pour faire place à un monde de plus en plus étrange et fantastique. Si on a parfois l'impression d'être en présence d'une littérature qui se nie, qui se brouille, on a aussi la forte impression d'un discours qui se regarde, s'interroge et cherche constamment à se dépasser. Et c'est, somme toute, ce qu'annonce opportunément Maurice Blanchot dans *Le livre à venir* lorsqu'il « faut […] répondre que l'éclatement des savoirs est essentiel et que la dispersion dans laquelle [la littérature] entre marque aussi le moment où elle s'approche d'elle-même » (1959 : 249).

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulation,* Paris, Galilée.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir,* Paris, Gallimard.

CHESSEX-VINGUET, Christiane (1990), *L'école est un roman. Essai sur la relation pédagogique dans la littérature européenne,* Lausanne, Éditions d'en bas.

FREITAG, Michel (1995), *Le naufrage de l'université,* Québec/Paris, Nuit blanche éditeur/La Découverte.

GERVAIS, Bertrand (2005), *Les failles de l'Amérique,* Montréal, XYZ éditeur.

GRAVEL, François (1985), *La note de passage,* Montréal, Boréal express.

GUTLEBEN, Christian (1996), *Un tout petit monde. Le roman universitaire anglais – 1954-1994,* Dijon-Quetigny, Presses universitaires de Strasbourg.

JOURDE, Pierre (2003), *La littérature sans estomac,* Paris, L'Esprit des péninsules/Presse Pocket.

JOURDE, Pierre (2005), *Festins secrets,* Paris, L'Esprit des péninsules.

LARUE, Monique (2002), *La gloire de Cassiodore,* Montréal, Boréal.

LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne,* Paris, Minuit.

PROCTOR, Mortimer R. ([1957] 1977), *The English University Novel,* New York, Arno Press.

VIART, Dominique (1999), « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain. Actes du colloque de Calaceite 6-13 juillet 1996,* Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, p. 115-139. (Coll. « Revue des Lettres modernes ».)

VIART, Dominique (2002), « Écrire avec le soupçon », dans Michel BRAUDEAU, Lakis PRODIGUIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le roman contemporain français,* Paris, Ministère des Affaires étrangères, p. 129-174.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Investigations philosophiques,* trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard.

LA LITTÉRATURE FACE À LA MONDIALISATION

Viorel-Dragos Moraru
Université Laval

Faire le portrait d'une époque soulève l'insurmontable problème du temps : tous les autres objets de recherche restent immobiles suffisamment pour qu'on les étudie, les définisse et les catégorise, mais l'essence même du temps réside dans son immobilité. L'historien sectionne le temps en périodes, qu'il peut étudier tranquillement, puisqu'il présuppose la fixité des tranches qu'il vient de découper. L'historien du contemporain semble plus téméraire, parce qu'il se refuse une clôture : la période qu'il isole n'est pas achevée. Si l'on regarde plus attentivement, l'on observera tout de même qu'il est obligé de mettre un terme à la « contemporanéité » et que ce terme est dicté par le moment où l'historien doit remettre son travail à l'éditeur. Souvent, par convention, la fin du « contemporain » déterminé est établie à la toute fin d'un siècle, par exemple en 2000.

Ensuite, à l'intérieur même de la période analysée, l'historien veut définir les « lignes de force », et c'est d'habitude à l'intérieur du contemporain qu'elles sont le plus difficile à discerner. D'autant plus lorsque les grands événements semblent manquer, ou quand, comme c'est le cas de l'art littéraire des dernières décennies, l'on constate une perte de légitimité et la dissolution du « champ » particulier, à la suite de la professionnalisation et de la commercialisation de l'art dont on parle. Dominique Viart,

qui travaille depuis une quinzaine d'années sur l'histoire de la littérature française contemporaine, déplorait l'absence

> [d']un cadre de référence, de repères – épistémologiques et esthétiques – qui permettraient de décrire ce qui se passe et d'en prendre la mesure. […] On comprend bien pourquoi : les effets de groupe, encore pratiqués (au moins en apparence) par les « avant-gardes » n'existent plus (2004 : 15-16).

En effet, l'image de l'écrivain moderne (stéréotypée d'habitude dans le portrait du jeune révolté qui donne une lutte acerbe pour sa place à l'intérieur du champ littéraire national, et qui s'allie avec d'autres jeunes écrivains dans un mouvement qui lance un programme esthétique, un ou plusieurs manifestes et une revue) est contredite depuis au moins quelques décennies par une autre image (tout aussi stéréotypée), celle de l'écrivain postmoderne, que l'on voit d'habitude comme un individu, sans beaucoup de liens sociaux, vivant en dehors du monde, incognito, ou paisiblement, avec sa famille ou sur une petite propriété. Cette deuxième figure est celle d'un écrivain mûr, un professionnel qui se cherche une place dans le champ à l'aide de son agent ou directement de sa maison d'édition, qui ne songe pas à lancer des manifestes collectifs et qui ne combat pas l'écriture des « anciens », mais plutôt dialogue avec elle.

Cependant, cette dernière figure n'est pas restée, elle non plus, incontestée. Et la condition nécessaire et suffisante pour qu'une nouvelle période soit reconnaissable par l'historien de la littérature est que des agents du champ littéraire veuillent opérer des changements dans leur rapport à l'écriture. Bien sûr que l'ancienne période semblera demeurer des années durant malgré la proclamation d'une période nouvelle : le début de l'une n'entraîne pas nécessairement la fin de l'autre. Nulle époque ne commence, par ailleurs, à une date exacte. Mais l'historien (de la littérature) délivre des actes de naissance symboliques. Sans vouloir trouver un tel acte précis, je suggère qu'une nouvelle période de l'histoire littéraire a commencé vers la fin du « contemporain » détaché par Viart et d'autres critiques français et qu'elle est

apparue de concert avec ce qui se passe dans d'autres littératures, précisément parce que son trait principal est celui d'être le fruit de la mondialisation.

LA LITTÉRATURE D'UN MONDE PLURIEL

J'entendrai par « mondialisation » un processus qui se déroule surtout depuis 1990, c'est-à-dire après la chute du mur de Berlin et de la cortine de fer, sans quoi la moitié du monde n'y serait pas entrée, et après le vrai début de ce qui constitue la caractéristique la plus prégnante de la mondialisation actuelle : je parle ici de la circulation instantanée de l'information, qui a commencé au début des années 1990. Son principal effet se fait sentir du côté des représentations spatio-temporelles. Le monde où nous vivons est, paradoxalement, plus petit (rien qu'un village, selon la prophétie de Marshall McLuhan) et beaucoup plus grand, du point de vue de la représentation, qu'il ne le fut jamais. Le cadre de référence *spatial* et, à cause de la circulation instantanée de l'information, *temporel* de l'individu a éclaté : « Des espaces de différents mondes semblent entrer en collision, tout comme les marchandises sont rassemblées dans le supermarché et toutes sortes de sous-cultures sont juxtaposées dans la ville contemporaine » (Harvey, 1989 : 301-302).

Mais l'émergence de ce petit grand monde a aussi entraîné la mondialisation de la culture. Les communautés, et surtout les communautés ethniques, se sont inventé des traditions, des « grands récits » nationaux. Selon le collectif coordonné par Eric Hobsbawm et Terence Ranger (1983), l'invention d'une tradition date d'une période qui va du XVI^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle. La tradition, c'est ce par quoi se transmet la culture. Dans la vie de chaque individu, la culture joue, selon les mots de Jean-Pierre Warnier, le rôle de boussole (2004 : 10-12). La postmodernité a peut-être donné le coup mortel à la tradition, aux « grands récits ».

Mais si la postmodernité a ruiné la confiance dans une culture transmise par la tradition, de quelle boussole l'homme

actuel se servira-t-il ? Eh bien, le cadre de référence spatio-temporel éclaté, la boussole des grands récits rejetée, l'homme d'aujourd'hui s'oriente, soit en l'acceptant, soit en s'en méfiant, ou bien en l'ignorant, à l'aide d'une culture mondialisée, c'est-à-dire à l'aide d'un hybride à traits globaux et locaux.

La culture était transmise par des traditions reformulées en fonction du contexte historique. Aujourd'hui, l'on reformule surtout cette culture internationalisée qui est toujours en marche, mais qui, selon la métaphore de l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing, n'avance pas sans de la friction (2005 : 5-10). C'est-à-dire que le « bouillon de culture » à l'usage international enrichit les cultures locales et s'en enrichit. Comme le processus est loin d'être terminé, cet enrichissement n'est pas achevé non plus. Cette localisation constante de la culture globale, que l'on appelle souvent « glocalisation » (le terme a été introduit en Occident par Roland Robertson, qui l'a emprunté aux Japonais), surgit surtout du fait que ce qu'on offre globalement aux cultures locales n'est pas intelligible à celles-ci. Ce n'est pas lisible. Les textes, comme disait Pierre Bourdieu, circulent sans leur contexte. L'une des stratégies en vogue pour contrecarrer ce défaut inhérent, c'est la fabrication de textes neutres, que l'on pourrait lire partout (ou presque), cette « world fiction » souvent commandée par les maisons d'édition, et que déplore Pascale Casanova, dans sa *République mondiale des lettres* (1999 : 236).

Une autre stratégie, qui permet souvent aux écrivains non occidentaux l'accès à ce qu'on a l'habitude d'appeler le champ restreint, est celle de cultiver un exotisme « bien tempéré », donnant au lecteur occidental une impression d'enrichissement intellectuel, d'*entertainment* de qualité, sans que le texte soit « alourdi » par un contexte trop épais. « J'espère que je n'"exotise" pas l'Inde. J'espère que l'histoire et les personnages vont la transporter d'un pays à l'autre », dit Vikram Seth (cité dans Nasta, 2004 : 153) en parlant de son best-seller international, *Un garçon convenable*. L'écrivain anglais d'origine japonaise Kazuo Ishiguro a renoncé aux décors nippons parce que la signification de ses écrits semblait être diminuée aux yeux de certains lecteurs :

> Les gens semblaient dire « Voilà quelque chose de très intéressant qu'on a appris de la société japonaise », plutôt que « Oh, c'est vraiment comme les gens pensent et agissent, comme nous-mêmes agissons ». J'ai pensé qu'en renonçant au Japon, on pourrait se concentrer plus sur les thèmes plus abstraits, sur l'histoire des émotions (cité dans Nasta, 2004 : 160).

En France, Antoine Volodine a renoncé à tout décor et à tout nom propre reconnaissables ; il appelle son style « post-exotisme » (1998) et déclare « écrire en français une littérature étrangère » (2004 : 79-86).

La théorisation que fait Casanova est en grande partie construite autour d'une distinction qu'elle établit entre deux types d'écrivains : ceux qui puisent dans la tradition (et les conventions) de l'histoire littéraire nationale et dans l'imaginaire national, et ceux qui sont « autonomes » et qui, plutôt que de se conformer aux attentes d'un lectorat local, préfèrent se conformer à un système de valeurs a-national. Selon Casanova, ce sont surtout des déracinés, des exilés, des minoritaires (Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett) qui, à partir d'une intuition, pas toujours exacte, qu'ils se font de l'horizon d'attente d'un public international, parviennent à révolutionner la littérature. La nature problématique et partielle de l'appartenance de ces auteurs « autonomes », qu'ils soient modernistes de l'entre-deux-guerres ou écrivains contemporains, a souvent été productive du point de vue de l'imagination : « [Un] certain éloignement de la vie domestique et des conventions littéraires a encouragé une imagination nouvelle, transformatrice, pour chacun » (Stevenson, 2004 : 6).

Cet éloignement est d'abord ressenti comme un défaut, comme une privation. Michael Ondaatje avouait son envie par rapport aux « écrivains régionaux tels William Faulkner ou Alice Munro. Beaucoup d'écrivains comme nous qui sommes nomadiques n'ont pas de racines régionales, de puits, et on envie ça » (cité dans Nasta, 2004 : 257). Mais ce manque de racines confère à l'exilé, au dépaysé, une auréole de héros civilisateur transnational : « L'immigrant est promu figure de l'exode, forcément

rebelle. On cherchera en vain une référence historique qui situe ces protagonistes. Le citoyen global reste sans médiation, sans institution, pensant global, mais abstrait du local » (Mattelart, 2005 : 77).

Ce nimbe d'héroïsme attribué au porteur d'une culture internationalisée est plus un héritage de la postmodernité qu'on ne le croyait. Même au début de la « révolution » des années 1960, Graham Hough suggérait que la culture parvenait à « une portée internationale […] non plus régionale, ni nationale, mais composite et éclectique » (1960 : 57). Sous l'influence des médias de plus en plus mondialisés, cette portée internationale de la culture s'amplifie depuis dix ou quinze années, au détriment des cultures régionales et de l'intérêt – autre que celui de les ranger dans la catégorie du « patrimoine » – qu'on leur porte. George Ritzer (2004 : xiii) a récemment proposé un nouveau concept, celui de « grobalization » (que l'on pourrait traduire par « crobalisation ») pour décrire le processus par lequel les impératifs de croissance (*growth*) obligent les compagnies à mener une expansion globale et à s'imposer au détriment du (g)local. Ritzer prévoit la mort du local, alors que le conflit (ou à tout le moins, la dynamique des différences) se jouera entre le « glocal » et le « grobal », c'est-à-dire à l'intérieur du global, et non pas, comme l'on a encore tendance à croire, entre le global et le local.

LES LITTÉRATURES D'UN MONDE UNITAIRE

Le monde, et la culture globale avec lui, ressemble de plus en plus à ce que Immanuel Wallerstein appelait le « système mondial moderne », c'est-à-dire un réseau de relations telles que tout changement en un point quelconque du réseau se répercute peu ou prou, tôt ou tard, à l'ensemble de celui-ci. De ce caractère de système vient, en toute probabilité, ce paradoxe fondamental de la mondialisation qui fait que, avec la constitution d'une culture globale, s'accentue la diversité culturelle. Ou, comme disait Robertson (1992 : 177-178), avec l'universalisation du particulaire, l'on assiste à la particularisation de l'universel. Le

monde, selon Jean-Pierre Warnier, est une machine à produire de la diversité culturelle (2004 : 21). On vit le « temps des tribus », écrit le philosophe français Michel Maffesoli, un temps de « nomadisme existentiel » et d'« errance intellectuelle » (2004 : 19). Dans un monde où l'on reconnaît de plus en plus la diversité culturelle, plusieurs pays se proclament multiculturels. Mais l'ancien terme de *polyculturel* serait peut-être plus juste, parce que la société est toujours plus fragmentée en des cultures et des sous-cultures selon le genre social, la race, l'orientation sexuelle ou le groupe d'âge, et toutes ces cultures et sous-cultures se veulent synchroniques avec leur propre idée de culture globale.

Cette fragmentation culturelle des sociétés est, elle aussi, un héritage de la postmodernité, dont sont issus tous les discours qui, jusqu'aux années 1960, étaient des contre-discours : ceux du féminisme, du postcolonialisme, des minorités sexuelles et des minorités ethniques. Le cas le plus évident paraît être celui des États-Unis où, après l'échec du melting pot officiel, l'on a vu naître le concept des littératures africaine-américaine, asiatique-américaine, native-américaine, mexicaine-américaine ou chicano, juive-américaine, italienne-américaine, etc. En tant que littératures autonomes, chacune d'elles s'est constitué un sous-champ littéraire, avec ses propres institutions, son propre public, ses propres chaires de recherche et sa propre théorie littéraire. En même temps, une écrivaine comme Toni Morrison agit dans le cadre du sur-champ littéraire global, du champ littéraire national des États-Unis, dans le sous-champ littéraire africain-américain et même dans le sous-sous-champ littéraire des écrivaines africaines-américaines, qui a, lui aussi, ses institutions, ses chaires de recherche, ainsi que son propre canon.

Un chapitre (King, 2004 : 236-291) du tome 13 de la nouvelle *Oxford English Literary History,* consacré à la prose des minoritaires depuis 1990, est divisé entre les fictions écrites par les Noirs, celles écrites par des Britanniques qui n'ont qu'un parent noir, celles écrites par des Britanniques d'origine sud-asiatique, et finit avec l'hybridité proclamée par Zadie Smith dans son

roman *White Teeth* (traduit en français sous le titre *Sourires de loup*). Mais la fragmentation atteint aussi le champ « traditionnel » des Blancs : « [Vers] la fin des années 1990, les mesures d'autonomie établies pour [l'Écosse, le pays de Galles et l'Irlande du Nord] ont laissé la Grande-Bretagne dans la posture d'un royaume plutôt désuni. Plus urgemment que jamais dans les deux derniers siècles », l'Angleterre devait reconsidérer sa situation d'unité distincte du point de vue politique et culturel (Stevenson, 2004 : 2).

Dans un essai de 1980 (« The Englishness of the English novel »), Q. D. Leavis avait annoncé la fin de l'Angleterre qui a créé « le roman anglais classique », parce que, croyait-elle,

> on ne peut pas s'attendre qu'un pays de citoyens qui vivent dans des appartements de grands immeubles d'habitation, d'employés de bureau, de robots d'usine et de minorités multiraciales non assimilées […] puisse donner naissance à une littérature comparable avec la tradition romanesque [anglaise] (1983 : 325).

Leavis s'est sûrement dépêchée d'interpréter la différence comme un déclin et le changement comme une perte. Le multiculturalisme a apporté, après 1980, la bouffée d'air frais dont l'Angleterre avait besoin pour sortir de la stagnation des années 1960-1970, et a montré que l'horizon d'attente des Britanniques était tourné vers cette possibilité – jusque-là impensable – d'avoir non pas une, mais plusieurs littératures.

Le multiculturalisme fait d'ailleurs que certains auteurs constituent presque à eux seuls un groupe à part (comme Zadie Smith dans l'histoire littéraire de Bruce King, mais aussi comme Andrea Levy, une autre auteure qui parle aujourd'hui de l'hybridité ethnique). Cela est le cas d'Aki Shimazaki, née au Japon, émigrée à 29 ans à Vancouver, et qui habite maintenant à Montréal et écrit en français. Sans être étrangère aux stratégies de l'exotisme bien tempéré, Shimazaki combine intelligemment un contexte social assez flou du XX^e^ siècle japonais et le contexte littéraire facilement reconnaissable, donc intelligible, des

procédés élaborés par Ryunôsuke Akutagawa, dans *Rashômon* : c'est la recette d'une « world fiction » pour les connaisseurs.

Les hiérarchies de classe ont été graduellement remplacées en Angleterre et ailleurs par des nouvelles divisions selon le genre social et l'ethnicité, ce qui constitue une révolution de velours dans la société occidentale. Ce type de changement a été décrit par Steven Connor comme des « modulations de la hiérarchie dans une hétérarchie » (1989 : 9). Quelque chose de très similaire s'est produit en littérature avec le nivellement ou la démocratisation souvent déplorés. La mort du grand écrivain, que Henri Raczymow (1994 : 156-167) impute à cette démocratisation, n'était que la suite naturelle du changement de la vision hiérarchique en une vision hétérarchique de la littérature contemporaine.

DIVISION OU PÉRIODISATION

Mais pour qu'une hétérarchie existe, il faut que des groupes existent. Parfois, il s'agit de groupes qui veulent imposer leur perspective sur un certain genre, comme le roman, qui devient pour certains un texte, pour d'autres un récit, pour d'autres une fiction. Le groupe unitaire de lecteurs de romans se divise rapidement entre les lecteurs de textes, les lecteurs de récits et les lecteurs de fictions. Une époque de rupture, en France, commence vers 1973, avec le début d'une crise économique, d'une crise des idéologies – c'est la parution du premier volume de l'*Archipel du goulag* qui sera « le livre-évènement de la décennie » (Guérin, 2002 : 407) – et d'une crise de l'avant-garde. Celle-ci sera marquée par la création de la revue *Digraphe,* dirigée par Mathieu Bénézet et Jean Ristat (voir *Digraphe,* 1975 : 141-164), et de la collection « Fiction & Cie » au Seuil. Et la revue et la collection semblent opposer la « fiction » à la « théorie » et au « texte ». Avec un terme derridien comme titre, *Digraphe* souhaite des « textes indécidables », (voir Ristat *et al.,* 1981), alors que « Fiction & Cie » suggère un mélange de fiction et de toute autre chose (Tonnet-Lacroix, 2003 : 269).

Dans un entretien de 1976, Michel Foucault annonce déjà que « nous vivons actuellement la disparition du grand écrivain » (1994 : 157). Vers 1980, la mort d'une période semble encore plus sûre. Pierre Nora (1990), dans la première livraison de *Débat,* fait un constat sévère : les modèles intellectuels des décennies antérieures sont dépassés et n'ont rien à dire au nouveau public. Plus élégant est l'éloignement de Philippe Sollers, qui déclare : « C'est devenu académique, l'avant-garde, vous comprenez » (1980 : 21). *Tel quel* cessera de paraître en 1982, mais dès 1983 commence la publication de *L'Infini,* chez Denoël, puis chez Gallimard. Ce titre, qui a une résonance métaphysique, semble prendre le contre-pied du positivisme sous-jacent à *Tel quel*. Il suggère (1983) un rejet de la théorie totalisante (« la pensée de l'infini contre celle du Tout »). L'on se souviendra que Alain Robbe-Grillet appelait Jean-Paul Sartre le « dernier penseur de la totalité » (1984 : 67).

En 1982, lors d'un colloque à New York, des « nouveaux romanciers » tels Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet et Claude Simon dénonçaient le « terrorisme » exercé par Jean Ricardou et réclamaient le droit à la représentation. Un peu plus tard, Robbe-Grillet déclarera : « J'ai encouragé ces niaiseries, je les combats parce qu'elles ont fait leur temps » (1984 : 11). Les choses se muent en même temps en poésie, surtout à partir de la fondation par Michel Deguy de la revue *Po&sie,* en 1977. En 1986, Michel Chaillou y lance l'idée d'« extrême contemporain », vu comme « marché aux puces de la modernité » (*Po&sie,* 1987 : 6), où l'idée moderniste de progrès est remplacée par le sentiment d'une limite. Plusieurs se réclamant de l'« extrême contemporain » (Denis Roche, Chaillou, Michel Deguy, Jacques Roubaud, Florence Delay, Natacha Michel), ils se regroupent en 1989 sous l'égide de la collection « Fiction & Cie » et publient en 1990 un recueil, *L'Hexaméron, il y a prose et prose,* censé repenser le rapport à l'écriture. Presque en même temps, Sollers revient à la narration de forme traditionnelle, se présente comme un « joueur » (*Portrait du joueur,* 1984) et, en réagissant contre certaines tendances « dépressives » de son temps, il devient

« l'emblème même de l'écrivain postmoderne, brillant, éclectique, désabusé, profitant d'un système qu'en même temps il dénonce » (Tonnet-Lacroix, 2003 : 272).

Depuis peu, il y a des écrivains plus jeunes qui critiquent la société postmoderne comme si elle n'était pas la leur, mais une création de la génération précédente. Bien qu'il ne s'agisse pas de groupes organisés, il n'est pas difficile de reconnaître aujourd'hui une sorte de nouvelle vague (l'on se méfiera du terme d'*avant-garde*) qui a commencé à publier pendant les années 1990 et qui se caractérise par une critique de la société postmoderne et de la relativisation des valeurs qu'elle a instaurée : Michel Houellebecq et Pierre Jourde en France, Irvine Welsh et le mouvement du théâtre In-yer-face en Angleterre, Douglas Coupland, David Foster Wallace, William Vollmann et d'autres en Amérique du Nord.

Le plus souvent, les écrivains contestent, selon les pratiques propres aux champs nationaux, soit un certain minimalisme, soit un maximalisme (parfois appelé « réalisme hystérique »), ou s'insurgent simplement contre les représentants du baby-boom. Mais il y a de jeunes auteurs américains qui contestent de manière très explicite le postmodernisme, surtout les fictions de John Barth (Grassian, 2003). D'une manière ou d'autre, il s'agit d'un détachement d'une période antérieure, assez bien déterminée. Souvent, ils lancent des manifestes pour, et surtout contre, une esthétique héritée des dernières décennies, comme le groupe des Nouveaux puritains en Angleterre, auteurs d'un manifeste minimaliste (Blincoe et Thorne, 2000), ou bien les McOndo (Fuguet et Gomez, 1996) en Amérique latine, qui se sont réclamés d'un réalisme urbain et ont réfuté le réalisme magique.

L'écrivain combattant ré-émerge, en partie peut-être grâce à la préservation de la figure de l'auteur, naguère contestée, mais qui connaît aujourd'hui une nouvelle jeunesse (Blanckeman, 2002 : 9). La « littérature critique » définie par Viart (2004 : 29-34), comme celle pratiquée par Pierre Michon ou Pierre Bergounioux, a préservé cette figure, que l'on croyait disparue à jamais. C'est à l'aide de cette figure héritée de la modernité que de

nouveaux groupes commencent à se former. Ailleurs, c'est grâce aux « fictions théoriques » (Currie, 1998 : 53) du postmodernisme que les écrivains ont pu retrouver les modèles des grands regroupements de la modernité. Selon Olivier Cadiot, fondateur lui-même d'un groupe autour d'une *Revue de littérature générale,* en 1997 on vit « la fin de la fin des avant-gardes » (cité dans Tonnet-Lacroix, 2003 : 271).

Aussi en 1997, John Frow publiait l'essai « What was postmodernism[1] ? », qui répondait à la conférence d'Harry Levin, « What was modernism », publiée en août 1960. Se basant sur des affirmations comme celle de Malcolm Bradbury et John Barth, Barry Lewis conclut qu'« une grande proportion des écrits publiés après 1990 qui sont appelés "postmodernistes" sont en réalité "post-postmodernistes", bref "post-pomo". Ce sont les textes publiés entre 1960 et 1990 qui devraient être regardés, de manière plus exacte, comme postmodernistes » (2005 : 111). En France, si la fin des avant-gardes devrait être fixée quelque part entre 1973 et 1976 (avec l'*Archipel du goulag, Roland Barthes par Roland Barthes,* le *Digraphe,* le constat de Foucault sur la mort du grand écrivain) et seulement confirmée en 1980, la fin des fins des avant-gardes se situe au milieu des années 1990 (avec des nouveaux groupes et les romans qui se préoccupent de la nouvelle réalité sociale).

* * *

Faire le portrait d'une époque littéraire présuppose de faire un découpage pour en décrire la « géographie », comme le faisait Pierre de Boisdeffre dans son *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* en 1958, ou une « coupure synchronique », comme le suggère par exemple Joseph Jurt (1987). Mais il faut qu'une perspective historique n'en soit pas absente, puisqu'elle est la seule qui rendra compte des clivages, des ruptures et

1. Une première version de cet essai de Frow a été publiée en 1991, en Australie.

surtout des juxtapositions – par exemple, celle du « temps idéologique de la postmodernité » et du « temps esthétique de la postmodernité » en France dont parle Lionel Ruffel (2005) – qui interviennent au sein de cette création subjective que sera toujours une période[2]. Plutôt qu'une géographie, le modèle possible de l'analyse d'une période donnée serait, en ce cas, une sorte de géographie historique, vue comme « le lieu de contact et d'échange entre l'histoire et la géographie, tout en se dégageant de leurs positions hégémoniques » (Courville, 1995 : 7). Hors la vision synchronique, les traits d'une période seront toujours incertains ; sans le regard diachronique, on finira souvent par prolonger à l'infini un « contemporain » conventionnel.

Je pense qu'une grande partie du discours actuel sur la postmodernité que nous vivons décrit, en réalité, une période qui a succédé à la postmodernité : « Dans peu de temps, les dernières années du vingtième siècle pourraient être vues non pas comme "post", mais comme "inter-", ou même "pré-" » (Stevenson, 2004 : 10). Une période qui garde beaucoup des caractéristiques de la postmodernité, mais qui devra peut-être s'appeler l'ère globale et que Gilles Lipovetsky (2004) désigne par le terme de *temps hypermodernes*. À plusieurs « dates symboliques » (1995, 1997, 1998), une nouvelle période a débuté, sans que la période antérieure arrive à une fin. Des écrivains ont formé un groupe, comme autrefois, en augmentant la fragmentation du champ littéraire ; ou des individus ont simplement décidé de rompre avec la période précédente, en suivant le « vent du changement » global.

2. Dans *Le dénouement* (2005), Ruffel associe une mutation esthétique aux années 1990, lorsque l'écriture (minimaliste) de récits commence à être remplacée par l'écriture (maximaliste) de romans.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières,* Paris, Prétexte éditeur.

BLINCOE, Nicholas, et Matt THORNE (dir.) (2000), *All Hail the New Puritans,* London, Fourth Estate.

CASANOVA, Pascale (1999), *La République mondiale des lettres,* Paris, Seuil.

CONNOR, Steven (1989), *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary,* New York, Blackwell.

COURVILLE, Serge (1995), *Introduction à la géographie historique,* Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

CURRIE, Mark (1998), *Postmodern Narrative Theory,* Houndmills/ New York, Palgrave.

DIGRAPHE (1975), « Trente-huit réponses sur l'avant-garde », nº 6, p. 141-164.

FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits, III,* Paris, Gallimard.

FROW, John (1997), « What was postmodernism », dans *Time and Commodity Culture : Essays in Cultural Theory and Postmodernity,* London, Clarendon Press, p. 13-63.

FUGUET, Alberto, et Sergio GOMEZ (dir.) (1996), *McOndo,* Barcelona, Grijalbo Mondadori.

GRASSIAN, Daniel (2003), *Hybrid Fictions : American Literature and Generation X,* Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company.

GUÉRIN, Jeanyves (2002), *Art nouveau ou homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XXe siècle,* Paris, Honoré Champion.

HARVEY, David (1989), *The Condition of Postmodernity,* Cambridge, Mass./Oxford, Blackwell.

HOBSBAWM, Eric, et Terence RANGER (dir.) (1983), *The Invention of Tradition,* Cambridge, Cambridge University Press.

HOUGH, Graham Goulden (1960), *Image and Experience : Studies in a Literary Revolution,* London, Duckworth.

JURT, Joseph (1987), « Synchronie littéraire et rapports de force. Le champ poétique des années 80 », *Œuvres et critiques,* année XII, nº 2, p. 19-33.

KING, Bruce (2004), *The Oxford English Literary History,* vol. 13 : *1948-2000. The Internationalization of English Literature,* Oxford/New York, Oxford University Press.

LEAVIS, Q. D. (1983), *Collected Essays,* vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.

LEWIS, Barry (2005), « Postmodernism and fiction », dans Stuart SIM (dir.), *The Routledge Companion to Postmodernism,* London/New York, Routledge, p. 111-121.

LIPOVETSKY, Gilles (2004), *Les temps hypermodernes,* Paris, Grasset.

MAFFESOLI, Michel (2004), *Le rythme de la vie : variations sur l'imaginaire postmoderne,* Paris, Table ronde.

MATTELART, Armand (2005), *Diversité culturelle et mondialisation,* Paris, La Découverte.

NASTA, Susheila (dir.) (2004), *Writing Across Worlds : Contemporary Writers Talk,* London/New York, Routledge.

NORA, Pierre (1980), « Que pensent les intellectuels ? », *Le Débat,* nº 1, p. 3-19.

POE&SIE (1987), « Extrême contemporain », nº 41, p. 29-44.

RACZYMOW, Henri (1994), *La mort du grand écrivain,* Paris, Stock.

RISTAT, Jean, *et al.* (1981), *Digraphe, 1974-1981* [*Digraphe,* nº 25 (printemps 1981)], Paris, Flammarion.

RITZER, George (2004), *The Globalization of Nothing,* Thousand Oaks/London, Pine Forge Press.

ROBBE-GRILLET, Alain (1984), *Le miroir qui revient,* Paris, Minuit.

ROBERTSON, Robert (1992), *Globalization : Social Theory and Global Culture,* London, Sage.

RUFFEL, Lionel (2005), *Le dénouement,* Paris, Verdier.

RUFFEL, Lionel (2005), entretien avec Alexandre Prstojevic, dans *Vox Poetica,* 15 octobre 2005, [En ligne], http://www.vox-poetica.org/entreriens/ruffel.html (26 février 2006).

SOLLERS, Philippe (1980), « On n'a encore rien vu », *Tel quel*, nº 85, p. 9-31.

SOLLERS, Philippe (1983), « Éditorial », *L'Infini,* nº 1, p. 3-6.

STEVENSON, Randall (2004), *The Oxford English Literary History,* vol. 12 : *The Last of England ?,* Oxford/New York, Oxford University Press.

TONNET-LACROIX, Éliane (2003), *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000,* Paris, L'Harmattan.

VIART, Dominique (2004), « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies,* Paris, Prétexte éditeur, p. 11-35.

VOLODINE, Antoine (1998), *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* Paris, Gallimard.

VOLODINE, Antoine (2004), « Écrire en français une littérature étrangère », dans Annie CURIEN (dir.), *Écrire au présent,* Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 79-86.

WARNIER, Jean-Pierre (2004), *La mondialisation de la culture,* Paris, La Découverte.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Dans la thèse qu'elle prépare, VIVIANE ASSELIN interroge la présence musicale dans un nombre significatif d'œuvres littéraires contemporaines. Elle pose comme hypothèse que cette représentation, par ses conditions de possibilité, participe du renouvellement des enjeux narratifs et fictionnels dans la prose actuelle. Ces préoccupations se devinaient déjà dans son mémoire de maîtrise, lequel étudiait, dans une perspective lecturale, la subversion narrative et fictionnelle à l'œuvre dans *L'acquittement* de Gaétan Soucy. Rattachée au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, au sein duquel elle a codirigé avec Josée Marcotte le Colloque des étudiantes et des étudiants du deuxième cycle (présentation 2007), elle collabore également aux différents projets de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine, sous la supervision de René Audet.

SIMON AUCLAIR a terminé un mémoire de maîtrise portant sur Julien Gracq (*En lisant en écrivant*) et les théories de la lecture à l'Université Laval. Il a publié quelques nouvelles en revue littéraire (*L'Écrit primal, Contrejour,* etc.), un recueil de nouvelles, *Perpétuité de Gibraltar* (2007), paru au Nègre Éditeur. Lauréat au Prix du jeune écrivain francophone 2007, il a participé au recueil de nouvelles *Dans le lit du Rhône et autres nouvelles,* paru ce printemps aux Éditions Buchet-Chastel.

RENÉ AUDET est professeur au Département des littératures de l'Université Laval et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine. Chercheur membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et membre du conseil de direction du Groupe de recherche Fabula, il travaille sur la poétique du recueil (*Des textes à l'œuvre,* Nota bene, 2000), sur la nouvelle et l'essai, et s'intéresse plus particulièrement à la dialectique

entre narrativité et fictionnalité en littérature contemporaine. Il a publié en codirection *Frontières de la fiction* (Nota bene, 2002) et le volet littéraire du diptyque *La narrativité contemporaine au Québec* (Presses de l'Université Laval, 2004), ainsi que le dossier « Actualités du récit » de la revue *Protée* (2006).

THIERRY BISSONNETTE est professeur adjoint en littérature québécoise à l'Université Laurentienne (Sudbury). Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur l'œuvre de Claude Gauvreau. Il est également directeur littéraire des Éditions Le lézard amoureux. Il a récemment édité et présenté le recueil *L'œuf à la noix, poèmes et petites choses* d'Alexis Lefrançois, dans la collection « Prose et poésie », aux Éditions Nota bene ; il a fait paraître *Thomas de Koninck, attiseur de consciences,* chez Varia. À paraître chez Nota bene, en 2009, un ouvrage sur les œuvres d'Alexis Lefrançois, de Michel Beaulieu et de Jacques Brault.

MARILYN BRAULT est étudiante au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la figure du professeur écrivain dans le roman québécois contemporain. Elle s'est aussi intéressée, dans le cadre de son mémoire de maîtrise, à la didactique de la lecture et à la transmission des savoirs. Coorganisatrice du colloque *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire,* elle dirige actuellement la publication des actes à paraître chez Figura.

FRANCES FORTIER est professeure au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Ses recherches actuelles portent principalement sur les fictions contemporaines, qu'elles soient narratives ou biographiques. Elle mène présentement, avec Andrée Mercier de l'Université Laval, une recherche qui porte sur l'autorité narrative dans le roman et poursuit, avec Robert Dion de l'Université du Québec à Montréal, l'étude du discours biographique.

MYRIAM LAMOUREUX a complété un mémoire de maîtrise portant sur l'ambivalence générique et la question linguistique chez Gaston Miron et Patrice Desbiens. Assistante de recherche pour le projet d'édition critique des œuvres de Gaston Miron, sous la direction de Marie-Andrée Beaudet et de Pierre Nepveu, elle est aussi responsa-

ble du dossier « Patrice Desbiens » pour la bibliographie critique d'auteurs contemporains (http://auteurs.contemporain.info). Quelques-uns de ses poèmes parus dans des ouvrages collectifs et dans diverses revues ont récemment été regroupés sous le titre *En route vers ici* (Groupe Poésie Combattante, 2007).

MARIE-CHRISTINE LESAGE a enseigné à l'Université de Paris III à titre de maître de conférences associée de 2001 à 2007 ; elle est actuellement chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches et publications portent sur la dramaturgie contemporaine et sur l'interartistique dans les créations scéniques contemporaines. Elle a publié de nombreux articles dans diverses revues québécoises et européennes (*L'Annuaire théâtral, Études théâtrales, Alternatives théâtrales, Registres*) et a participé à divers ouvrages collectifs, parmi lesquels : *Nouveaux territoires du dialogue,* Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Actes Sud, 2005 ; *Arts et nouvelles technologies,* Jean-Marc Lachaud et Olivier Lussac (dir.), L'Harmattan, 2007.

ANDRÉE MERCIER est professeure au Département des littératures de l'Université Laval. Elle est également membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Avec Frances Fortier, elle mène en ce moment une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines sur des questions d'autorité narrative et de vraisemblance dans le roman contemporain, après avoir travaillé pendant plusieurs années sur le récit littéraire québécois. Elle fait aussi partie d'une équipe, dirigée par Robert Dion et soutenue par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, qui amorce des travaux de poétique et d'histoire comparée du narratif contemporain au Québec et en France. Elle a codirigé avec René Audet un ouvrage collectif intitulé *La narrativité contemporaine au Québec* (Presses de l'Université Laval, 2004) et signé, avec le groupe de recherche ASTER, le livre *Le déluge et ses récits : points de vue sémiotiques* (Presses de l'Université Laval, 2005). Elle a récemment participé au dossier « Actualités du récit » de la revue *Protée*.

Après des études au baccalauréat en littératures française et québécoise à l'Université Laval, PATRICE MICHAUD complète présentement une maîtrise en études littéraires sur *La disparition* de Georges Perec. Ses recherches l'amènent à proposer une lecture policière du roman de

Perec afin de mettre en relief les parentés esthétiques qui unissent le roman policier à la littérature sous contraintes des membres de l'Oulipo.

VIOREL-DRAGOS MORARU est étudiant au doctorat à l'Université Laval et travaille sur une thèse consacrée aux générations dans l'histoire littéraire. Depuis 2007, il fait partie d'un groupe de recherche du Centre canadien d'études allemandes et européennes. Il s'intéresse aux effets d'âge dans la littérature contemporaine et aux phénomènes de socialisation dans le champ de production culturelle.

MAUDE POISSANT s'est intéressée, lors de ses études de deuxième cycle faites à l'Université Laval, aux rapports entre la narrativité et l'écriture essayistique dans un corpus d'œuvres contemporaines liées de près ou de loin au quotidien. Elle a participé aux travaux de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine et a collaboré à l'organisation du Colloque des jeunes chercheurs du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises en 2005.

PASCAL RIENDEAU est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Il dirige la section « Essai » du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (tome VIII) et il travaille à un projet de recherche sur l'éthique dans les romans français et québécois de l'extrême contemporain.

TABLE DES MATIÈRES

LE CONTEMPORAIN. AUTOPSIE D'UN MORT-NÉ
René Audet 7

FUITES. PROSOPOPÉE DE LA RECHERCHE SUR LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN
Viviane Asselin 21

DRAMATURGIE CONTEMPORAINE. UNE FORME EN FUITE OU EN DEVENIR ?
Marie-Christine Lesage 49

LE GOÛT DES FEMMES LAIDES DE RICHARD MILLET. UNE CHIRURGIE ESTHÉTIQUE (LECTURE D'UNE PHRASE DE RICHARD MILLET)
Simon Auclair 69

L'ÉCRITURE « GÉNÉALOGIQUE » DE PIERRE MICHON. LE CAS DE *RIMBAUD LE FILS, TROIS AUTEURS* ET *CORPS DU ROI*
Maude Poissant 87

LA PLATEFORME ROMANESQUE DE MICHEL HOUELLEBECQ. UN REGARD SUR LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN
Pascal Riendeau 105

DES LANGUES QUI SE REFUSENT
À ÊTRE CONTEMPORAINES
Thierry Bissonnette 129

LE « RÉCIT-POÈME » CHEZ PATRICE DESBIENS.
TRANSFORMATIONS DU GENRE LYRIQUE
Myriam Lamoureux 143

LE POLAR OU CE QUE PEUT ÊTRE
UN ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN.
LE CAS DE *PANDORE ET L'OUVRE-BOÎTE*
DE PHILIPPE POSTEL ET ÉRIC DUCHÂTEL
Patrice Michaud 161

CES ROMANS QUI RACONTENT.
FORMES ET ENJEUX
DE L'AUTORITÉ NARRATIVE CONTEMPORAINE
Frances Fortier et Andrée Mercier 177

DE LA MULTIPLICATION À L'ÉCLATEMENT
DES CONNAISSANCES.
CRITIQUE DE LA TRANSMISSION
DU SAVOIR DANS *FESTINS SECRETS*
DE PIERRE JOURDE
Marilyn Brault 199

LA LITTÉRATURE FACE À LA MONDIALISATION
Viorel-Dragos Moraru 219

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES 235

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay et KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : http://www.librairieduquebec.fr
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : http://www.editionsnotabene.ca

CET OUVRAGE COMPOSÉ EN ADOBE GARAMOND PRO
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2009
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1er trimestre 2009
Bibliothèque nationale du Québec

Est contemporain ce qui n'appartient qu'à aujourd'hui. Si tenter de cerner ce qui fait la singularité de la production littéraire contemporaine peut sembler un exercice qui est vite suranné, s'engager dans une réflexion sur l'actualité de la littérature constitue pourtant un défi important : il appelle une cartographie, fondée sur une transformation d'un repère temporel en une compréhension de ses enjeux. Cette quête d'un sens pour la période contemporaine suscite une variété de propositions, un foisonnement qui génère une perspective diffractée : les œuvres évitent ainsi d'être hâtivement associées à des catégories ou à des étiquettes qui limiteraient leur lecture.

C'est à cette diffraction des lectures que se sont prêtés les collaborateurs de cet ouvrage collectif. Études d'œuvres singulières (Michon, Jourde, Millet, Houellebecq), approches transversales du contemporain — ses genres (policier, roman, dramaturgie, poésie), ses pratiques (quelle autorité narrative dans la prose ? où sont les groupes d'écrivains ?) —, les chapitres de cet ouvrage examinent la prétendue case vide du discours critique sur la littérature actuelle et apportent, à leur façon, de nouveaux éclairages sur les œuvres d'aujourd'hui.

Avec des textes de Viviane Asselin, Simon Auclair, René Audet, Thierry Bissonnette, Marilyn Brault, Frances Fortier, Myriam Lamoureux, Marie-Christine Lesage, Andrée Mercier, Patrice Michaud, Viorel-Dragos Moraru, Maude Poissant et Pascal Riendeau.

Photo de la couverture :
Idra Labrie

www.editionsnotabene.ca

9 782895 183136

ISBN : 978-2-89518-313-6